ADOLFO VENTURI

STORIA DELL' ARTE ITALIANA

LA PITTURA DEL CINQUECENTO

VOL. IX.
PARTE V.

ULRICO HOEPLI EDITORE
MILANO
MCMXXXII

INDICE

chiesa di Santa Maria Novella, ove risuonano ancora i ritmi di curve prediletti dal Pontormo maturo, nella *Presentazione al tempio* in Santa Maria Novella, nei ritratti del Petrarca nella Galleria Corsini, e di Santa Caterina de' Ricci a Montepulciano. – CATALOGO DELLE OPERE.

FRANCESCO BRINA.

LA VITA. – BIBLIOGRAFIA. – L'OPERA: Esempio della sua maniera molle e preziosa che s'ispira in modo superficiale agli esempi del Rosso, la *Sacra Famiglia* di Palazzo Pitti. – CATALOGO DELLE OPERE.

GIOVANNI BRINA.

LA VITA. – BIBLIOGRAFIA: Nota sulla sua pala d'altare nella pieve di Santa Maria a Buggiano. – CATALOGO DELLE OPERE.

CARLO PORTELLI DA LORO

LA VITA. – BIBLIOGRAFIA. – L'OPERA: Appesantisce lo sfumato del Rosso e ingrossa le forme alla maniera del Vasari nella *Disputa dell'Immacolata Concezione* del Museo di Santa Croce, e nella *Concezione* del Museo di San Marco a Firenze – L'opera sua più vicina allo stile del Rosso è il *Martirio di San Romolo* nella chiesa di Santa Maria Maddalena de' Pazzi. – CATALOGO DELLE OPERE.

TOMMASO MANZUOLI, detto MASO DA SAN FRIANO.

LA VITA. – BIBLIOGRAFIA. – L'OPERA: Pittore arcaistico, che si stringe ancora agli esempi di Fra' Bartolommeo primitivo e dell'Albertinelli nella *Madonna fra due Santi* della Compagnia di San Jacopo Soprarno – Ancora echi dell'arte di Fra' Bartolommeo nella *Natività di Cristo* della chiesa dei Santi Apostoli, con elementi andreeschi nel gruppo degli angioli suonatori e con una particolare vivacità compositiva che richiama in pieno Cinquecento il capriccio barocco di un Filippino Lippi. – Ancora predominio dell'influsso di Andrea del Sarto nella *Resurrezione di Cristo* in Santa Trinita. – Capolavoro del pittore l'*Esca-*

vazione dei diamanti nello studiolo di Palazzo Vecchio, opera di decadente raffinato, con forme sottili e nervose, sfaldature alla Rosso, e una vasta espressione di spazio fantasticamente animato. – CATALOGO DELLE OPERE.

GIOVAN PAOLO ROSSETTI.

LA VITA. – BIBLIOGRAFIA. – L'OPERA: Esempio caratteristico della sua maniera, derivata principalmente dal Rosso, la *Deposizione* nella Pinacoteca di Volterra. – CATALOGO DELLE OPERE.

GIROLAMO MACCHIETTI.

LA VITA. – BIBLIOGRAFIA. – L'OPERA: Suo capolavoro le *Terme di Pozzuoli* nello studiolo di Francesco I in Palazzo Vecchio, notevole soprattutto per l'articolata composizione spaziale della scena, e per la raffinata eleganza delle forme sottili, di un michelangiolismo tornito e allungato alla maniera del Parmigianino – Parmigianinismo evidente nell'ovale di *Medea ed Esone*, composto per lo stesso studiolo – Vicino ancora alle *Terme di Pozzuoli* è il *Martirio di San Lorenzo* nella chiesa di Santa Maria Novella, ove, accanto a ricordi del Parmigianino, son motivi tratti direttamente dal Veronese – Accostamento al Salviati nell'*Allegoria della Ricchezza* alla Ca' d'oro, e al Vasari nell'*Epifania* della chiesa di San Lorenzo a Firenze. – CATALOGO DELLE OPERE.

MIRABELLO CAVALORI.

LA VITA. – BIBLIOGRAFIA. – L'OPERA: Trasfonde in una sua visione originalissima le forme di Andrea del Sarto e del Rosso, nel *Lanificio* dello studiolo in Palazzo della Signoria, ove è anche qualche reminiscenza del Pontormo. – L'influsso del Pontormo prevale nell'ovale del *Sacrificio di Lavinia*, tutto sensibilità lineare e pittorica, e squisita grazia decorativa. – CATALOGO DELLE OPERE.

JACOPO COPPI.

LA VITA. – BIBLIOGRAFIA. – L'OPERA di Jacopo: Forme sfaldate alla maniera del Rosso nel dipinto dello studiolo in Palazzo Vecchio: la *Scoperta della polvere pirica*. Colore soffocato – Accostamento alla maniera del Vasari nel-

e del *Transito* sulle pareti dell'oratorio di San Bernardino a Siena, ove più chiaramente che nelle precedenti opere s'infiltrano elementi dell'arte del Sodoma – Eleganze e preziosismi nella *Natività* della chiesa di San Martino a Lucca, e nel tondo della *Sacra Famiglia* di Sinalunga – Si accentuano, nel quadretto di Lucca raffigurante *Scipione e la moglie di Dario*, le tendenze verso il cangiantismo cromatico e le caratteristiche deformazioni prodotte dai contorni spezzati e dagli sbalzi improvvisi di luce ed ombre – Capolavori di questo periodo dell'arte beccafumiana: la *Fuga di Clelia* e il *Martirio di Santa Lucia* nella Casa d'Arte Duveen, mirabili per delicatezza pittorica – Ricerca di effetto spettacoloso, fantasmagorico, alla maniera fiamminga, nella *Vittoria di San Michele Arcangelo* all'Accademia di Siena, nella *Discesa di Gesù al Limbo*, e poco più tardi negli affreschi della sala del Concistoro in palazzo pubblico a Siena, nello spettacolo pirotecnico della *Vittoria di San Michele* della chiesa del Carmine a Siena – Esaltazione dell'effetto pittorico mediante la luce nei grandiosi *Evangelisti* della Cattedrale di Pisa e nel *Sant'Antonio Abate* del Cataletto della Misericordia – Altri caratteristici esempi dell'audace e bizzarra maniera beccafumiana, che disgrega la forma valendosi della linea tormentata e di schiarimenti e oscuramenti improvvisi del colore, i due quadri con *Storie di Mosè* nel Duomo di Pisa – La *Natività di Maria* nella Accademia senese, tra le ultime opere del Beccafumi, è quasi il suo testamento pittorico per vivezza qualitativa di colore, senso di parmigianinesca eleganza, fusione del principio di volume e di linea con quello di luce e d'ombra. – Catalogo delle Opere.

La Vita. – Bibliografia. – L'Opera: Imitatore diligente del Sodoma, notevole in alcune opere primitive, ad esempio nell'affresco del *Commiato di San Benedetto dai Santi Mauro e Placido*, per garbo di linearista senese e per finezza di superfici colorate – Più tardi, dall'imitazione convenzionale del Sodoma, passa alla maniera bronzinesca. – Catalogo delle Opere.

di San Gregorio, dipinse *San Benedetto tra i Ss. Mauro e Placido*. In questo quadro rimane viva la tradizione messinese, pur tra le forme derivate da Andrea da Salerno.

FILIPPO PALADINO

Ispirato a forme toscane della cerchia d'Andrea del Sarto, lasciò al principio del '600 pitture in Sicilia, a Palermo, Vizzini, Mineo, Messina, Enna.

BIBLIOGRAFIA. – CATALOGO DELLE OPERE: Collaboratori di Giulio Romano, nel Castello e nel palazzo del *T:* Rinaldo Mantovano, Anselmo Degani, Lorenzo Costa il Giovane, Teodoro Ghisi, il Primaticcio, che diffuse in Francia la civiltà pittorica italiana. Sua opera a Fontainebleau. Notizie della sua attività in Francia.

LA VITA. – BIBLIOGRAFIA. – L'OPERA. – CATALOGO DELLE OPERE. — Forme quattrocentesche lombarde nella pala di Teramo Piaggia per la chiesa parrocchiale di Nervi – Qualche cenno d'influsso raffaellesco nelle figure dipinte da Antonio Semino per il quadro fiammingheggiante del *Martirio di Sant'Andrea*, eseguito in collaborazione con Teramo Piaggia – Elementi lombardi e correggeschi nelle pitture di G. B. Castello, detto il Bergamasco – Infiltrazione d'elementi michelangioleschi nel *Cristo deposto* di Lazzaro Calvi, scolaro di Perin del Vaga, come suo fratello Pantaleone – La maniera di Perino si riflette anche nell'arte dei due figli d'Antonio Semino, Ottavio e Andrea, il primo notevole soprattutto come coloritore delicato e brillante – Riflessi della maniera di Perin del Vaga e di quella del senese Beccafumi nella bella decorazione pittorica di Bernardo Castello in palazzo Scassi a Sampierdarena – Tracce della dimora di Domenico Beccafumi in Genova, anche nel *Presepe* dipinto da G. B. Paggi per la chiesa del Carmine in quella città.

di stampo raffaellesco-michelangiolesco, si scorge lo studio d'imitare venete composizioni – Falsate reminiscenze di Tiziano, nel *Crocifisso* della Certosa di San Martino – La volta della cappella Olgiati in Santa Prassede di Roma, ove si nota il passaggio da forme di decorazione fiorentina ad altre di stampo manieristico romano – Esempi tipici della maniera del Cav. d'Arpino: il *San Giorgio* a Zagabria – Il *Ratto d'Europa* nella Galleria Borghese in Roma – Sfacelo dell'arte cinquecentesca nella decorazione pittorica della cupola di Michelangelo – L'effigie di Prospero Farinacci in Castel Sant'Angelo, ove Giuseppe Cesari, non solo dimostra di non saper trovare, nel campo del ritratto, l'accento del vero, ma perde anche l'esteriore vivezza di qualche sua opera decorativa – CATALOGO DELLE OPERE.

INDICE DEI LUOGHI

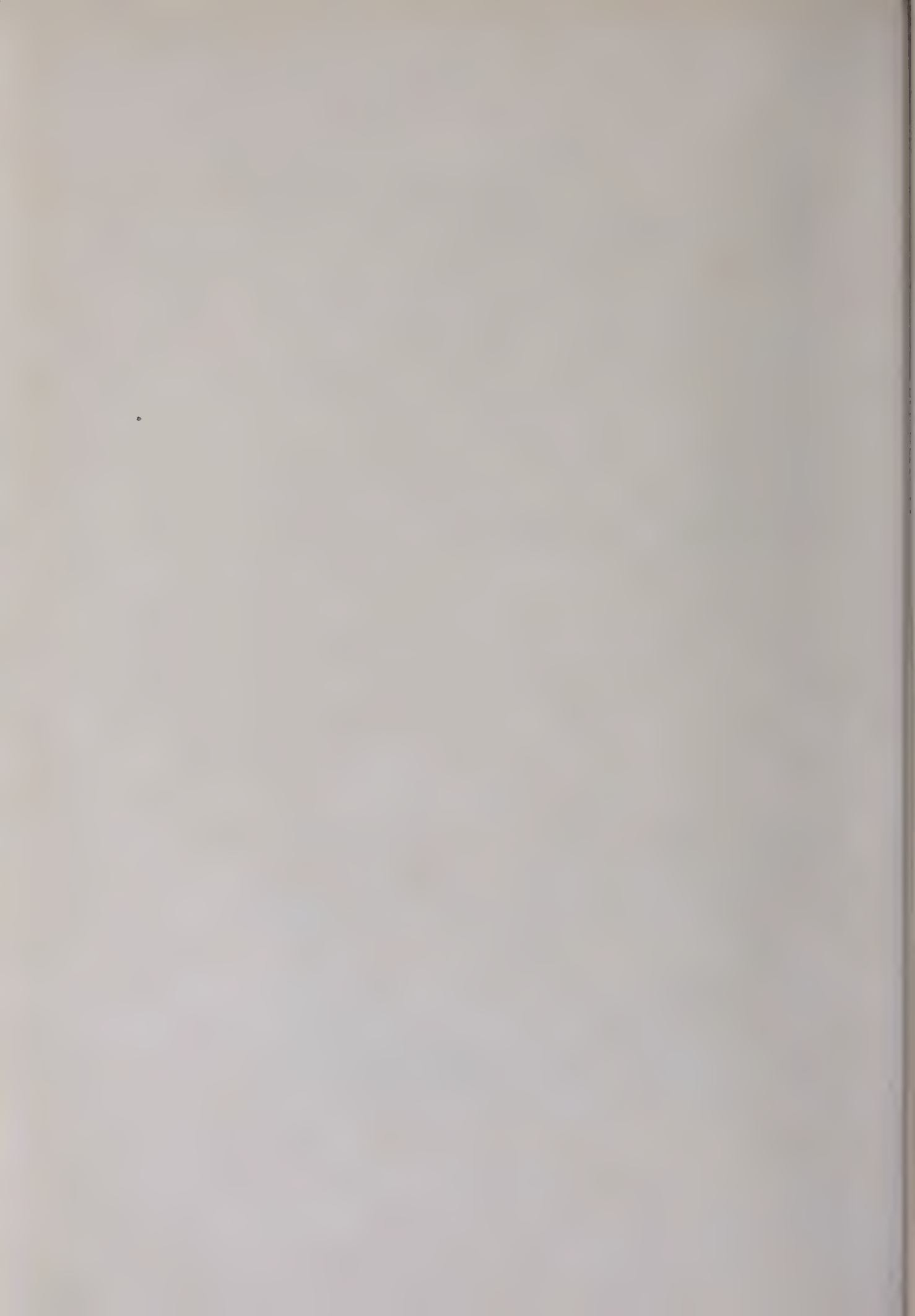
I numeri più scuri indicano le figure, gli altri le pagine di testo[1].

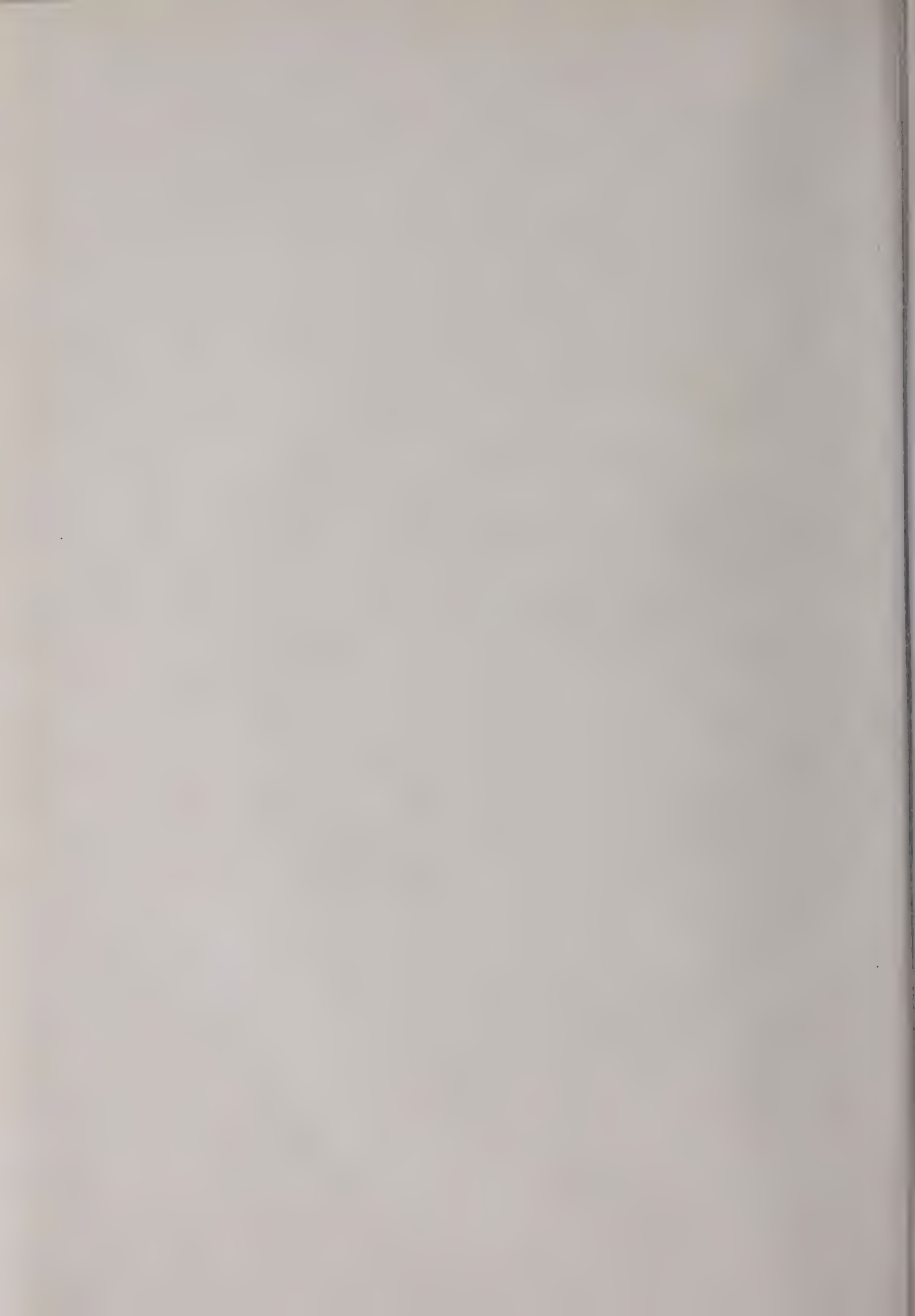
[1] Nell'indice dei luoghi, sono notati soltanto i dipinti dei quali è fatta particolare menzione, non tutti quelli indicati nei singoli cataloghi delle opere degli artisti.

***

INDICE DEGLI ARTISTI

ERRATA-CORRIGE

A pag. 55, sotto la figura, e a pag. 56 in nota: *San Bernardo*, invece di *San Bernardino*.
» 178, sotto la figura, togliere la parola cadutavi di *Francoforte*.
» 731, la nota 1 va posposta alla nota 2.
» 742, linea 17: « e del Museo Nazionale », invece di « e della chiesa dell'Annunciata ».
» 743, linea 1: (1560-1634), invece di (1660-1634).
» 747, sotto la figura: (1592), invece di (1591).
» 753 in nota, linea 6, e a pag. 755 in nota, linea 31: Piana di Sorrento, invece di Carotto.
» 767, nel sommario, linea 6, si legga: In altri quadri a Roma, come negli afffreschi della Sala de' Capitani, nel palazzo de' Conservatori in Campidoglio, non si riscontra dipendenza da Sebastiano, invece evidente nelle pitture di San Giacomo a Bologna.

LA PITTURA
DEL CINQUECENTO

Volume IX - Parte V

I.

ACCORDO FRA LA TRADIZIONE VENEZIANA E FIORENTINA.

SEBASTIANO DEL PIOMBO

LA VITA. - REGESTI. - BIBLIOGRAFIA. - L'OPERA: Tendenza verso effetti di solidità costruttiva sin dal periodo veneziano giorgionesco. - Persistenza delle forme veneziane negli affreschi della Farnesina a Roma. - Capolavori d'impronta giorgionesca: l'" Uomo malato " nella Galleria degli Uffizi e il " Violinista " della raccolta Rothschild. - Colore veneziano e composizione raffaellesca nel ritratto del Cardinale Ferry Carondelet a Londra. - Dominio dell'influsso di Raffaello nei ritratti del Cardinale Del Monte a Dublino, del Cardinale Antonio Pallavicino a Leningrado, d'ignoto gentiluomo nella Galleria di Budapest. - L'eclettico pittore entra più chiaramente nel mondo di Michelangelo con la " Pietà " di Viterbo, e sulle orme del Buonarroti dipinge la " Resurrezione di Lazzaro " e la " Sacra Famiglia col Donatore " a Londra, la " Flagellazione di Cristo " a San Pietro in Montorio, la " Discesa al Limbo " del Prado, la " Natività della Madonna " a Santa Maria del Popolo, la " Visitazione " del Louvre, la " Sacra Famiglia " di Napoli, e tutta una serie di ritratti, dove più fortemente che nelle composizioni sacre s'afferma il genio del pittore: esempio massimo l'eroica effigie di Andrea Doria in Palazzo Doria a Roma. - Traverso tutti questi dipinti, il concetto di colore, che rimane sempre essenzialmente veneziano, va modificandosi dalle tonalità dorate delle prime opere alle tonalità cupe e splendenti delle tarde. - Massività costruttiva della forma nel " Cristo portacroce " del Museo del Prado e nell'abbozzo della testa di Clemente VII a Napoli. - Tendenza verso forme più allungate e nervose nel " Cristo portacroce " di Leningrado. - Sviluppo di questa tendenza nei ritratti muliebri della Galleria Nazionale di Londra e della raccolta Schlichting al Louvre, improntati a un carattere di estrema tensione e di vibrante rigidezza. - Rievocazione d'arte tizianesca in una delle ultime opere di Sebastiano: il ritratto del Cardinale Reginaldo Pole a Leningrado. - Considerazioni generali sull'arte di questo grande maestro eclettico, che a Roma vive tra due mondi d'arte, Venezia e Firenze, e ne rispecchia, ne fonde i tratti per virtù assimilatrice. - CATALOGO DELLE OPERE non indicate nel vol. IX, parte III.

1485 — Probabile anno di nascita, desunto dall'asserzione vasariana che lo fa morire a 62 anni nel 1547. Che sua patria fu Venezia risulta, a conferma della tradizione, anche dagli epiteti che sempre accompagnano il suo nome: « veneziano » o « venetus », coi quali, nel sec. XVI, si indicavano solo gli abitanti della città. Inoltre il cognome « de Lucianis » o « Luciani » è proprio (LUDWIG, in *Jahrb. d. Kön. preuss. Kunstsamml.*, XXIV, 1903, Beiheft, pag. 114) di una famiglia esistente in Venezia nel sec. XV.

Il nome di suo padre, Luciano, già morto nel 1528, si ricava dai documenti citati e da un passo di una lettera a Michelangelo in data 29 dicembre 1520:

« O già molti zorni feci batizzare el putto et oli messo nome Luciano che è el nome di mio padre ».

(P. BIAGI, *Memorie storico-critiche intorno alla vita ed alle opere di Fr. Sebastiano Luciano*, Venezia 1826, pag. 38).

1485-1510 — Per gli anni giovanili, trascorsi a Venezia, cfr. VASARI (*Vita di Sebastiano Viniziano*, ed. Milanesi, V, pag. 565), che lo dice cultore della musica prima che della pittura, e scolaro per questa di Gian Bellino, già vecchio, e poi di Giorgione, alla morte del quale (1510) ne compì i *Tre Filosofi* rimasti interrotti, oggi a Vienna (MICHIEL, *Notizie d'opere di disegno*, ed. Morelli, pag. 64). Per le opere di questo periodo cfr. VENTURI, *Storia dell'Arte italiana*, vol. IX, p. III, pag. 71 segg.

1511 — Lascia Venezia per Roma. Questa data si stabilisce, con approssimazione, circoscrivendola tra la morte di Giorgione e i primi lavori romani. È confermata dalla notizia vasariana che Sebastiano fu condotto a Roma da Agostino Chigi, il quale si trovava a Venezia appunto nella primavera del 1511.

Cfr. FÖRSTER, *Farnesina-Studien*, pag. 15, e FABIO CHIGI, *Chigiæ Familiæ Commentarij*, in: G. CUGNONI, *Agostino Chigi il Magnifico*, Arch. d. Soc. Romana di Storia Patria, vol II, 1878, pag. 29 dell'estratto: « .... Insuper Sebastianus Venetus, quem Venetijs nactus, Romam secum duxit, tum ob pingendi, tum ob pulsandarum fidium peritiam, etc. ».

1511 — Affreschi della Farnesina, già cantati, nel gennaio 1512, da BLOSIO PALLADIO (*Suburbanum Agostini Chisii*, passo riportato in: FÖRSTER, op. cit., pag. 15).

1512 — Data scritta sulla così detta « Fornarina » di Firenze, Gall. d. Uffizi.

1516 — Data della *Deposizione* del Romitaggio, letta per la prima volta da LIONELLO VENTURI (*Saggio sulle opere d'Arte italiana a Pietroburgo*, « L'Arte », XV, 1912, pag. 132).

1516 — Avuta da Pier Francesco Borgherini la commissione della sua cappella in S. Pietro in Montorio, Sebastiano ne conduce, dall'agosto al novembre, il cartone coi profeti, probabilmente aiutato da disegni di Michelangelo.

V. le lettere di Leonardo sellaio, familiare del Borgherini, a Michelangelo che allora si trovava a Firenze, in: K. FREY, *Sammlung ausgewählter Briefe an M. A. Buonarroti*, Berlino 1899. Egli scrive il 9 agosto (XXIII, pagg. 30-31): « avete a mandare el disegno a Bastiano », il 30 agosto (XXVII, pagg. 33-34): « Bastiano chomincera fra 15 dj... », il 22 settembre: « Bastiano fa el chartone e, fede, fara bene, che a Dio piaca ». Di questo cartone con due profeti parla ancora l'11 ottobre e l'8 novembre (XXXI, pag. 37 e XXXV, pagg. 41-42), finchè il 22 novembre (XLI, pag. 51) scrive al Buonarroti, temporaneamente a Carrara: « Bastiano a fatto que dua profeti, e fino a oggi, sechondo si vede, non c'è nessuno dell'aria nostra se none lui, e stimone bene ».

1517, 1 marzo — Secondo Leonardo sellaio (ibid. LV, pag. 63), « Bastiano a grande animo e domane chominca la chapella: Dio gli dia vetoria ». Nella lettera si parla anche di un quadro che Sebastiano farebbe al Borgherini se avesse il disegno di M. Ang.; non se ne hanno però altre notizie. Quanto alla cappella, i lavori si protrassero assai, trascurati dall'artista che attendeva ad altro, come vedremo, e giunsero a compimento solo nel 1524, confermando, all'incirca, l'asserzione vasariana che li fa durare sei anni.

Vedi VASARI, e lettera di Leonardo sellaio e di Sebastiano al Buonarroti (MILANESI, *Les correspondants de Michel-Ange*, parte I, *Sebastiano del Piombo*, Parigi 1890). Il 6 settembre 1521, Sebastiano scrive (MILANESI, pag. 28) riguardo al suo lavoro: « io lo facio a olio nel muro, che credo vi contentarò de modo che'l non colara del muro come fano quelli de pallazo ». Il 14 decembre (FREY CLXXIV, pag. 184) l'opera doveva essere avanzata, per quanto poco dopo si chieda a M. Ang. di scrivere all'artista per sollecitarlo (1522, 4 e 12 gennaio, CLXXVI e CLXXVII, pagg. 185 e 187). La lettera di Leonardo sellaio del 24 marzo 1524 (CCIX, pag. 220) annunzia finalmente: « el chonpare [Sebastiano] a schoperta la chapella: riesce chosa bella ».

1517 — Prima di iniziare i lavori per il Borgherini, Sebastiano aveva preso a dipingere per il card. Giulio de' Medici la

Resurrezione di Lazzaro a gara con Raffaello che doveva eseguire la *Trasfigurazione*. L'opera era compiuta il 1 maggio 1519. Esposta in Vaticano a fine del dicembre 1519, fu poi inviata dal cardinale a Narbona, sua diocesi. Oggi è a Londra (National Gallery).

Per le vicende di quest'opera v. VASARI e il carteggio con Michelangelo di Leonardo sellaio e di Sebastiano stesso, interessante anche perchè mostra la rivalità esistente tra i seguaci del Buonarroti e Raffaello (v. a questo proposito anche le notizie di Raffaello in VENTURI, op. cit., vol. IX, p. II passim). Il 19 gennaio 1517 (FREY, op. cit., L, pag. 58), Leonardo scrive che Sebastiano ha avuta la commissione, ma prega Michelangelo di aiutarlo perchè gli pare « che Raffaello metta sotosopra el mondo, perchè lui nonlla faca [sic] per non uenire a paraghonj »; il 26 settembre (LXX, pag. 79) « Bastiano.... a chomincata la tavola e fa miracholj, dj modo che ora maj si può dire, abbia vinto ».

Il 2 luglio 1518 (XCI, pagg. 104-105) Sebastiano si scusa con Mich. Ang. di non avere ancora finita la tavola per quanto Raffaello non abbia ancora cominciata la sua. Lo prega di intercedere perchè si lasci compiere a lui anche l'ornamentazione del quadro prima di mandarlo via da Roma.

Dopo molti accenni laudativi all'artista e all'opera nelle lettere del 1518 e del 1519, il 1° maggio di quest'anno Leonardo annuncia (CXXX, pag. 143) che Sebastiano « a finito, di modo che ognuno resta balordo ». Il 10 decembre (CXXXV, pag. 148) la tavola è verniciata, e il 29 Sebastiano ne parla a Michelangelo (BIAGI, op. cit., pag. 38), dopo avere accennato al battesimo del figlio Luciano: « Oltra di questo vi fo intendere come io ho finita la tavola, et olla portata in Palazzo, et piu presto è piaciuta a ognuno, che dispiaciuta, ecepto agli ordinari, ma non sano che dire. A me basta che mo.s. R.mo [card. Giulio de' Medici] me ha decto che io l'ho contentato piu di quello che lui desiderava. Et credo la mia tavola sia meglio disegnata che a e panni de razi che son venuti da Fiandra [Arazzi di Raffaello] ». Aggiunge che il cardinale aveva rimessa la stima dell'opera in Mich. Ang. e lo prega di compierla al più presto. Il pagamento però andò per le lunghe. Il 31 marzo 1520, infatti, Leonardo scrive che Sebastiano « per anchora nonn è paghato » (CXLIV, pag. 155), e non lo era ancora il 3 luglio quando scrive a Mich. Ang. (MILANESI, op cit., pag. 10) di aver necessità di questo denaro per maritare una sua sorella, forse Rosanna, di cui si parlerà poi.

Il 12 aprile gli aveva scritto (ibid. pag. 6). « Et avisovi come hozi io ho portato la mia tavola un'altra volta a palazo con quella che ha facto Raffaello, et non ho avuto vergogna ».

1520 — Alla morte di Raffaello, si adopera per ottenere i lavori della Sala dei Pontefici, cercando di indurre Michelangelo ad assumerne la direzione lasciando a lui l'esecuzione. Non riesce nell'intento e la sala è decorata dai discepoli di Raffaello.

Il 12 aprile 1520, Sebastiano scrive a Mich. Angelo (MILANESI, op. cit., pag. 6): « ... Credo havete saputo come quel povero de Rafaello da Urbino è morto: dil che credo vi habbi despiaciuto assai, et Dio li perdoni. Hora brevemente vi aviso come el si ha a depigere la salla de' Pontifici, del che e garzoni de Rafaello bravano molto et voleno depingerla a olio. Vi prego vogliate arecordarvi de me, et recomandarmi a mons. Rev.mo et se io son bono a simel imprese, vogliate metermi in opera, perchè io non vi farò vergogna, come credo non vi havere facto in sino al presente, etc. ».

La raccomandazione per il card. Dovizi da Bibbiena fu inviata dal Buonarroti nel giugno 1520. Vi si dice: « Monsignore. Io prego la vostra Reverendissima Signoria, non come amico o servo, perchè io non merito esser nè l'uno nè l'altro; ma come omo vile, povero e matto, che facci che Bastiano Veniziano pittore abi, poi ch'è morto Raffaello, qualche parte de' lavori di Palazo » e si aggiunge: « Bastiano detto è valente omo: e se [il servizio] fia gittato in me, non fia così in Bastiano, perchè son certo farà onore a vostra Signoria » (MILANESI, *Lettere di Michelangelo Buonarroti*, Firenze 1875, pag. 413, n. 373).

Sebastiano portò di persona questa lettera al cardinale, il quale però gli disse « che 'l Papa havea datto la salla de' Pontiffici a li garzoni di Raphaello » (3 luglio 1520: MILANESI, *Les correspondants*, etc., cit., pag. 6).

Persa la speranza di avere una commissione dei lavori direttamente, Sebastiano pensò di farla avere a Michelangelo di cui poi sarebbe stato collaboratore. Riuscì perciò ad avere udienza da Leone X che, poco sodisfatto del lavoro dei giovani di Raffaello, sembra avergli promesso di secondarlo non appena ottenuta l'adesione di Michelangelo a cui offriva il lavoro di metà della sala. Ispirata a questo colloquio è la lettera di Sebastiano a Mich. Ang., già pubblicata dal GAYE con la data 1512 (*Carteggio inedito*, II, Firenze 1840, pag. 487) e giustamente riportata dallo SPRINGER (*Michelangelo in Rom*, Lipsia 1875, pag. 47 e segg.) al 1520 [1]. Non ricevendo risposta, il 6 settembre 1520 Se-

[1] Questa lettera, erroneamente datata dal GAYE « 15 ottobre 1512 » ebbe la data corretta dallo SPRINGER in « 15 ottobre 1520 ». Credo però che vada posta, anzichè nell'ottobre, nell'agosto, altrimenti sarebbe difficile metterla d'accordo con le due del 6 e 7 settembre

bastiano riscrive sollecitandola (MILANESI, pag. 12) e dicendo che il Papa gli ha fatto offrire la « sala de' Pontifici da basso », ed egli l'ha rifiutata, sempre sperando che il Buonarroti accetti la commissione degli affreschi, di cui gli descrive i soggetti.

Ma nel frattempo Michelangelo deve aver risposto alquanto infastidito da tanta insistenza, perchè il giorno di poi Sebastiano si scusa con lui (1520, 7 settembre, ibid., pag. 16) e lo prega di dirgli chiaramente le sue intenzioni « perchè questa salla di sopra che è l'importantia per amor de le stancie de Rafaello da Urbino, non si pol aver senza vui, ma quella da basso mi basta l'animo de averla et far de le depenture comme gli altri: ma quello dessiderava io lo faceva per far miracoli et dare ad intendere a le persone che quelli homeni che non sonno semidei sanno depingere ancora loro ».

Un ultimo accenno a questa questione è nella lettera di Leonardo sellaio del 15 dicembre 1520 (FREY, op. cit., CLI, pag. 162) e vi si dice che Sebastiano ha preso commissione di una tavola per S. Maria della Pace.

1520 — Data scritta sul *Martirio di S. Agata* nella Galleria Pitti a Firenze.

Eseguita per il card. Rangoni, erroneamente detto dal Vasari « d'Aragona », del titolo di S. Agata. Non è certo se si accenni a quest'opera in una lettera di Leonardo sellaio a Michelangelo (ibid., CXLI, pag. 152) dell'11 febbraio di quest'anno « ... Ora Bastiano era per venire chosti; ma perchè è ubrighato per chontratto d'un certo quadro che fa, nonne [non è] posibile vengha », nè nella lettera citata del 29 dicembre 1520.

V. anche G. CAMPORI, *Gli artisti italiani e stranieri negli stati estensi*, Modena 1855, pag. 299.

Il quadro si trovava, a tempo del Vasari, nella guardaroba del duca d'Urbino.

1520, 15 dicembre — Come si è visto nella lettera di Leonardo sellaio (FREY, CLI, pag. 162, v. sopra). Sebastiano ha preso a fare « una tavola alla Pace sotto le fighure di Rafaello... » cioè nella cappella Chigi a Santa Maria della Pace; non fu mai compiuta.

(MILANESI, op. cit., pagg. 12 e 16), nella prima delle quali Sebastiano dice anzi esplicitamente: [Leonardo] « me scrive come me havete risposto a la littera ve mandai *che 'l Papa mi hordenò* ». Ora, la lettera scritta per ispirazione del Papa non può essere che quella in questione, in cui si riporta il colloquio per intero, ed anzi si insiste molto sulla benevolenza del Papa verso Michelangelo.

Nella stessa chiesa eseguì pure per Filippo Sergardi da Siena, ciambellano papale, dipinti nel coro rimossi dal Bernini quando costruì il monumento Chigi. Frammenti con la *Visitazione* ed altre figure passarono poi ad Alnwick Castle in Inghilterra dove tuttora si trovano.

Per Agostino Chigi cominciò anche, dopo la morte di Raffaello, la *Natività della Vergine* nella sua cappella in S. Maria del Popolo, condotta in lungo, come vedremo, e terminata dal Salviati nel 1554 (cfr. VASARI, loc. cit. e *vita del Salviati*, ibid., VII, pagg. 32-33; CUGNONI, op. cit., pagg. 42-43).

1521 — Data della *Visitazione* (Louvre), mandata a Francesco I re di Francia.

1522-23 — Pontificato di Adriano VI, durante il quale, a detta del VASARI (*Vita di Giulio Romano*, ed. cit., V, pag. 527), Sebastiano e gli altri artisti « furono poco meno che per morirsi di fame ». Per altro il Vasari dice poi ch'egli ritrasse Adriano VI ed il card. Enckenvoirt (VASARI, *Ninconfort*), il quale voleva anche commettergli la sua cappella in S. Maria dell'Anima, che poi dette invece al fiammingo Michele Coxie. Il ROLFS, però (*Klemens VII und Peter Carnesecchi*, Rep. fur Kunstw. XLV, 1925, pag. 125), crede che Sebastiano non abbia mai ritratto Adriano VI e che il Vasari lo confonda con Jan Scorel.

1524, 24 marzo — Sebastiano ha terminata la cappella Borgherini in S. Pietro in Montorio (v. sopra).

1524, 18 maggio — Federico Gonzaga, marchese di Mantova, desidera da Sebastiano un quadro di soggetto profano. Non ne abbiamo però altre notizie se pure non debba riferirsi ad esso una lettera dell'Aretino al Gonzaga stesso, del 6 agosto 1527 (v. più oltre).

Federico ad Isabella Gonzaga (GAYE, op. cit., vol. II, CXXVII, pagg. 178-79): « Vorressimo anche che ne facesti fare a Sebastianello veneziano, pittore, un quadro di pittura a vostro modo: non siano cose de Sancti, ma qualche pitture vaghe et belle da vedere, etc. ».

1525, 5 gennaio — Per mezzo di Leonardo sellaio (FREY, pag. 244). Sebastiano fa sapere a Michelangelo che il duca di Suessa, inviato imperiale presso il Papa, avrebbe desiderata la sua opera per la sepoltura sua e della moglie. Non potendo, si contenta di un suo disegno. Per l'esecuzione, Sebastiano ha proposto Jacopo Sansovino, sotto la sua propria direzione, non volendo che fosse affidata nè al Bandinelli nè ad un terzo, proposto dai discepoli di Raffaello. Certo Michelangelo dovè rispondere, con una lettera ora perduta (ibid., CCXXII, pagina 246. G. F. Fattucci al Buonarroti, in data 8 febbraio, «detti la lettera a Sebastiano che l'ebe molto cara...»), in modo favorevole al Sansovino, il quale gli scrive, il 22 febbraio, ringraziandolo (ibid., CCXXXIII, pag. 248). L'opera, però, non fu compiuta perchè il duca ne depose l'idea e disse a Sebastiano che bisognava «atendere a le arme et non a marmi adesso» (Lettera a Mich. Ang. del 22 aprile: MILANESI, pagina 12).

1525, aprile — È compiuto il ritratto di Anton Francesco degli Albizi, e viene inviato a Firenze. Non più identificabile con sicurezza.

Cfr. VASARI, loc. cit., pag. 575.

8 aprile — Leonardo sellaio a Michelangelo (FREY, CCXXXV, pag. 249): «... el compare [Sebastiano] vi si rachomanda. A fatto un quadro [ad] Antonio Francesco dellj Albizi, che verra chostj: fate a vederllo» (*sic*).

Aprile — Michelangelo a Sebastiano (MILANESI, *Lettere di Michelangelo*, cit., 396, pag. 445): «Sebastiano compare e amico carissimo. Qua s'aspetta e non solamente per me, ma per più altri che vi amano e conoscono per la vostra buona fama, un quadro di pittura di vostra mano fatto per Anton Francesco degli Albizi, il quale stimiamo che sia fornito e con allegrezza desideriamo vederlo».

Il 22 aprile tanto Sebastiano (MILANESI, *Les correspondants*, etc., cit., pag. 32) che Leonardo (FREY, CCXXXVII, pag. 252) assicurano che il quadro in pochi giorni sarà finito.

Il 29 aprile Sebastiano scrive a Michelangelo (MILANESI, op. cit., pag. 34): «El quadro di messer Anton Francesco è finito, mancha invernicharlo, che dimane lo invernicherò. Perdonateme se io ho tardato tanto...». Per l'ammirazione suscitata dal quadro a Firenze, cfr. VASARI.

1525, aprile — Secondo il VASARI (ibid.), quasi nello stesso tempo del ritratto Albizi, Sebastiano eseguì quello di Pietro Aretino, tuttora conservato nel Palazzo Comunale di Arezzo.

Di Bernardo Accolti, detto l'Unico Aretino, si parla nella lettera a Michelangelo sopra indicata, del 22 aprile:

« L'unico Aretino mi ha facto acetar per haver vista la vostra littera, cioè la sopra scrita, che tocca a lui esser unico, et non a me; ma sete ben vui da vero unico sopra lui et tutti gli altri. Et basta ».

1525, 29 aprile — Dà notizia a Michelangelo (lettera già citata) di aver finita già da due mesi una tavola d'altare con la *Flagellazione* per Giovanni da Viterbo (Botonti), chierico di camera. Vi è questione per il pagamento. Il committente ha deliberato di mandare la tavola a Firenze perchè Michelangelo la stimi. Sebastiano lo prega di rifiutarsi per non ritardare il pagamento.

Questa tavola si trova oggi nel Museo Civico di Viterbo, proveniente dalla chiesa dell'Osservanza, insieme con una *Pietà*, pure eseguita da Sebastiano per il Botonti, già in San Francesco nella stessa città (V. PINZI, *I principali monumenti di Viterbo*, Viterbo 1894, pag. 59 segg.). Nella lettera citata, l'artista scrive: « ... patirei più presto mangiare *tutti doi miei figlioli*, che farli a piacere de un sospiro... ». Sembra quindi che avesse due figli: Luciano, già nominato e Giulio, di cui si parlerà in seguito. Luciano deve esser morto presto, perchè non se ne hanno altre notizie.

1525, maggio — Lettera di Michelangelo a Sebastiano (MILANESI, *Lettere di M. A.*, cit., CCCXCVII, pag. 446), molto laudativa per quest'ultimo:

« ... e più dipoi, anzi infinitamente mi rallegrai circa all'arte, udendo dire dal detto capitano [Dini, di cui Michelangelo era ospite], voi essere unico al mondo e così essere tenuto in Roma. Però ancora se più allegrezza si fossi potuta avere, più n'àrei avuta. Dipoi visto che il mio giudicio non è falso; dunche non mi negate più d'essere unico, quando io ve lo scrivo, perchè n'ô troppi testimoni, e ècci un quadro [probabilmente il ritratto dell'Albizi] qua, Idio grazia, che me ne fa fede a chiunche che vede lume ».

1526, maggio — Ritratto di Andrea Doria, che alla fine di questo mese si trovava a Roma. Forse identificabile con quello nella collez. Doria, a Roma.

Il 29 maggio, l'oratore dei Gonzaga scrive da Roma: « N. S. volse che prima chel [Andrea Doria] partesse de quì se facesse retrare a Sebastiano che è pittore ex.mo et S. S.tà ha voluto il retratto appresso sè, che è signo che lo amore che li porta » (A. LUZIO, *Isabella d'Este e il sacco di Roma*, Milano 1908, pag. 118; v. anche la recensione di ADOLFO VENTURI in *L'Arte*, XII, 1909, pag. 210).

1526, 2 giugno — Leonardo a Michelangelo (FREY, CCLX, pagine 282-83): « ... [Sebastiano] a ritratto el papa, che piu uj piacerebe che non fece Antonio Francescho [degli Albizi] ». Siccome Sebastiano dice in seguito (1531, v. più oltre) di aver ritratto Clemente VII, senza barba, prima del sacco di Roma (1527), quest'opera deve identificarsi con uno dei due consimili ritratti papali ricordati dal Vasari, uno già in possesso di Girolamo da Schio, vescovo di Vaison, oggi perduto, l'altro, più grande, oggi conservato nel Museo Nazionale di Napoli.

1527, maggio — Sacco di Roma. Sebastiano si rifugia presso la corte papale in Castel S. Angelo.

V. lettere all'Aretino, del 15 maggio (BIAGI, op. cit., pag. 30) e senza data (BOTTARI-TICOZZI, *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura e architettura*, Milano 1822-25, T. III, pag. 188), nelle quali Sebastiano gli dice che il Papa ne rimpiange la lontananza.

1527, 6 agosto — Lettera dell'Aretino da Venezia al marchese di Mantova (*Lettere*, Parigi 1609, I, pag. 13 verso; e BOTTARI, vol. I, pag. 534). Sembrerebbe da questa che Sebastiano fosse già a Venezia dove, nel 1528, lo ricordano documenti (v. più oltre). Però è poco probabile, perchè nella primavera di questo anno, come vedremo, si trovava ad Orvieto.

« ..... Ho detto a Sebastiano Pittor' miracoloso; che il desiderio vostro è, che vi faccia un' quadro de la inuentione; che gli piace, pur che non ci sien' sù chietarie (*sic*), egli ha giurato di dipingerui cose stupende: il quando mo', si riserba in petto de la fantasticaria, la qual gareggia spesso, spesso con i pari suoi. Io sollecitarò, brauarò, e sforzarò: onde ho speranza; che se ne uerrà a fine ».

1528 — Sebastiano è ad Orvieto, e sembra che eseguisca un ritratto, del card. Ercole Gonzaga. Di questo però, non si sa più niente.

25 marzo — Lettera di Ercole Gonzaga alla madre Isabella d'Este: « Già alcuni giorni M.ro Sebastiano pittore tanto eccellente quanto è la fama sua, vene in questa terra, e mi fu a fare riverentia; io lo pregai che mi volesse ritrarre, perchè mi pareva haver in memoria che V. Ex. già quando ero in Mantua mi disse ch'egli molto naturalmente retraea, lui mi ha promesso farlo subito che li siano venuti alcuni colori; come sii fatta questa figura la manderò alla Ex. V. ».

Il 6 aprile Isabella risponde al figlio dicendo che gradirà molto il ritratto e facendo gli elogi di Sebastiano.

Il 19 maggio ella scrive a Pandolfo Pico della Mirandola che Sebastiano è ancora ad Orvieto presso Ercole Gonzaga: sembra quindi che il ritratto sia stato veramente eseguito.

L'ultimo d'aprile Isabella aveva scritto a Francesco Aliprandi a Roma che fossero mandate a Mantova certe casse lasciate, durante il sacco, presso un maestro Prospero, medico « in le qualî erano alcuni retratti di mane de mag.ro Sebastiano pictore » (v. per tutti questi documenti: LUZIO, op. cit., pagg. 134-135).

1528 — È accertata da documenti la presenza di Sebastiano a Venezia nel giugno e nell'agosto.

26 giugno — « Ser Sebastianus de Lucianis pictor q.m ser Luciani » compare in un documento oggi conservato nell'Archivio di Stato di Venezia.

11 agosto — È testimone nel contratto di nozze di sua sorella Adriana con Giovanni de Pergo. Questa, nel 1538, era già morta, lasciando una figlia, Lucietta.

Un'altra sorella, Rosanna, era sposata all' « aromatarius » Giovan Francesco « de Scopertis », che fece testamento il 17 maggio 1528, e, probabilmente, morì poco dopo, perchè nell'agosto il testamento stesso andò in vigore (v. per tutti questi documenti: G. LUDWIG, op. cit., pag. 110 e segg.).

1529, 2 marzo — Isabella d'Este, saputo che Sebastiano tornerà a Roma tra pochi giorni, lo prega di rimandarle di là, per mezzo dell'Oratore dei Gonzaga presso il Papa, certe medaglie lasciategli in consegna alla partenza da Roma. Il 18 maggio il marchese Federico scrive ad Isabella di averle già ricevute (GAYE, op. cit., vol. II, pagg. 178-79).

1529, 19 giugno — Fra' Giampietro Caravaggio, priore di S. Martino a Bologna, scrive a Firenze a Michelangelo (FREY, CCLXXV, pagg. 297-98) domandando di Sebastiano « ove si ritrova, se in Roma o in Vineggia? », perchè un gentiluomo bolognese, Marco Malvezzi, vuole da lui un'opera su disegno del Buonarroti. Il 20 luglio domanda di nuovo a Mich. Ang. se « ha mai inteso nulla di Sebastiano, suo amicissimo ». Dell'opera desiderata dal Malvezzi non si hanno altre notizie.

1530 — Sebastiano, a Roma, frequenta col Cellini ed altri la casa di Giovanni Gaddi, chierico di camera (CELLINI, *Vita*, ed. Bianchi, Firenze 1911, pag. 101).

1530, 8 giugno — Lettera di Vittorio Soranzo, da Roma, a Pietro Bembo.

« Dovete sapere che Sebastianello nostro Venetiano ha trovato un segreto di pingere in marmo a olio bellissimo il quale farà la pittura poco meno che eterna. I colori subito che sono asciutti si uniscono col marmo di maniera che quasi impetriscono, et ha fatto ogni prova et è durevole. Ne ha fatto una imagine di Christo et halla mostrata a N. Sig. » (Lettere da diversi re e principi, et cardinali et altri huomini dotti a mons. Pietro Bembo scritte. In Venetia appresso Francesco Sansovino MCLX, a. c. 110).

1531 — Alla morte di fra' Mariano Fetti, Sebastiano, con l'aiuto del vescovo di Vaison, ottiene l'ufficio del Piombo, a preferenza di Benvenuto Cellini e di Giovanni da Udine, al quale però deve corrispondere una pensione di ottanta ducati.

VASARI, ed. cit., V, 576 e *Vita di Giovanni da Udine*, VI, pag. 560; CELLINI, *Vita*, ed. cit., pagg. 121-22.

Sebastiano ne avvisa Michelangelo. (MILANESI, *Les correspondants*, etc., cit., pag. 44), e scrive: « Io sono il più bel fratazo di Roma», l'Aretino il 4 decembre (v. *Lettere scritte al signor Pietro Aretino*, Venezia 1552, I, pag. 13; e BIAGI, op. cit., pag. 41), e il suo medico, Francesco Arsilli, a Sinigaglia, il 7 giugno 1532 (M. GUALANDI, *Nuova raccolta di lettere*, Bologna 1844, vol. I, pag. 36; cfr. anche E. MODIGLIANI, *Una lettera e un ritratto di Seb. d. Piombo*, in *L'Arte*, III, 1900, pag. 299). Per la pensione a Giovanni da Udine, il primo pagamento della quale avvenne il 17 ottobre 1531, v. F. DI MANIAGO, *Storia delle Belle Arti Friulane*, Udine 1823, pagg. 355-56).

1531 — Michelangelo aveva richiesto a Sebastiano un ritratto di Clemente VII per darlo come esemplare al Bugiardini che doveva introdurre la figura del Papa in due suoi quadri (VASARI, V, 581). Il desiderio non fu esaudito fino all' anno seguente. La storia di questo e di altri ritratti papali è la seguente:

Lettera di Sebastiano a Michelangelo in data 29 aprile (MILANESI, pag. 38): « ... el tanto havere tardato a respondervi è stato per non havere possuto ancora servirvi de la testa de Nostro Signore. È ben vero che ne ho una facta inanti el sacco senza barba, che credo non sia al proposito... ». Ne farà un'altra e la manderà al più presto.

Il 22 luglio (ibid., pag. 54) scrive che ha fatto un ritratto su tela, ma non può mandarlo finchè non ne abbia compiuta una copia su pietra ordinatagli dal Papa. Il 29 settembre G. B. Mini (GAYE, vol. II, pagg. 230-231) prega Baccio Valori di portar seco questo ritratto venendo a Firenze, ma Sebastiano scrive il 3 ottobre (MILANESI, pag. 68) che ha dovuto darlo, per volere del Papa, al duca d'Albania. Un altro ne ha fatto a Baccio Valori e ne prepara per Michelangelo un terzo che spera portargli di persona. Il 15 marzo 1532 (ibid., pag. 86) questo non è ancora finito. Si ha poi una lettera del 25 marzo (ibid. ,pag. 88) in cui si dice: « Io ho datta la testa del Papa à messere Zuan Gaddi, non so se l'avete ancora recevuta » in contradizione con la seguente, del 5 aprile (ibid., pag. 94), da cui risulta che il quadro non è ancora inverniciato, per quanto finito.

1531-32 — In questo tempo Sebastiano tratta coi messi del duca d'Urbino, a nome di Michelangelo, per questioni relative alla tomba di Giulio II. (ibid. passim).

1532, 25 marzo — In una lettera (ibid., pag. 88) già citata, chiede a Michelangelo disegni per le sue opere, tra cui la *Natività de Nostra Donna con un Dio Padre de sopra con Agnoletti intorno*, probabilmente quella in S. Maria del Popolo.

1532, 7 giugno — Nella lettera, citata, all'Arsilli, dà notizia di suo figlio Giulio soltanto. L'altro probabilmente era già morto.

1532, giugno-luglio — Per commissione del card. Ippolito de' Medici va a Fondi a ritrarre Giulia Gonzaga. Mentre è fuori di Roma, Michelangelo gl'invia un disegno con un Cristo.

Vedi VASARI, loc. cit., pag. 578; e lettera a Michelangelo dell'8 giugno (MILANESI, pag. 96): « credo dimane partirmi et andare insino a Fondi a retrarre una signiora et credo starò 15 zorni.... ».

15 giugno, lettera di Benvenuto della Volpaia (FREY CCXCII, pagg. 326-27): « Frate Sebastiano non ci è in Roma e stara 6 giorni attornare (*sic*), ch'è stato mandato affare 1° ritratto d'una donna....». È giunto il disegno di Michelangelo.

15 luglio, Sebastiano a Mich. Ang. (MILANESI, pag. 98): è tornato ed ha trovato il disegno che però « è quasi simile a quello de Sancto Pietro Montorio ». Prega il Buonarroti di portargliene altri venendo a Roma.

1532-34 — Secondo il Vasari, Sebastiano aveva indotto il Papa a far dipingere a olio il *Giudizio Finale* della Sistina a Michelangelo, ed aveva già preparato il muro in modo adatto. Michelangelo, però, dopo molte esitazioni, dichiarò infine che voleva dipingerlo soltanto a fresco e fece distruggere la preparazione di Sebastiano. Sarebbe questa la fine della cordiale amicizia tra i due artisti (VASARI, loc. cit., pag. 584 e GRIMM, *Michelangelo's Leben*, ed. 1922, vol II, pagg. 197-98).

1533 — Ultimi rapporti con Michelangelo.

Il 25 luglio (MILANESI, pag. 108) Sebastiano gl'invia la musica per certi madrigali da lui composti.

Il 2 agosto (ibid., pag. 110) pensa di andare a Firenze al seguito del Papa che si recava a Nizza, ma il 16 agosto (ibid. pag. 112), dice che è stato ammalato con la terzana e che della partenza non si sa più nulla. L'ultima lettera a Michelangelo (ibid., pag. 116) è del 23 agosto. Il viaggio sembra essere stato effettuato.

Il 22 settembre, infatti, Michelangelo ricorda (VASARI, ed. cit., VII, pag. 381, nota del MILANESI) di avere avuto da Sebastiano un cavallo essendo andato a S. Miniato al Tedesco a vedere il Papa in viaggio verso Nizza.

1536 — Secondo l'AMATI (*Lettere romane di Momo*, Roma 1872, pag. 74) in quest'anno Sebastiano si sarebbe comprato una casa « in su quel di San Giacomo ». La notizia, per quanto data senza indicazione di fonti, sembrerebbe attendibile concordando con quella vasariana che l'artista possedeva una casa « vicino al Popolo ».

1537-39 — Dipinge, per Ferrante Gonzaga, una *Pietà* destinata in dono al Covos, segretario di Carlo V. L'opera dette luogo, per il pagamento, a molte questioni. Inviata in Spagna, si trova oggi ad Ubeda in Andalusia.

Vedi G. CAMPORI, *Sebastiano del Piombo e Ferrante Gonzaga* (Atti e Memorie della Deputazione per gli studi di Storia patria delle provincie di Modena e Parma, Modena 1864, vol. II). L'opera commessa prima del 1533, era condotta assai avanti nell'aprile 1537 e solo le mancava la cornice in pietre dure. L'artista ne domandava 1000 scudi, e il Sernini, agente del Gonzaga a Roma, ne offriva 400 e una pensione per il figlio di lui.

Si pensò anche (17 ottobre 1537) di togliere il lavoro a Sebastiano e darlo a Michelangelo: finalmente l'8 ottobre 1539 l'opera fu compiuta, e, siccome era molto pesante, si dovè noleggiare una fregata che venisse a prenderla ad Ostia per portarla in Spagna.

1537, 3 maggio — In una delle lettere relative all'opera citata, si parla, sfavorevolmente, di un *Cristo portacroce* eseguito da Sebastiano per il conte di Cifuentes, ambasciatore di Carlo V in Italia. Non identificato.

1537 — A detta del MILANESI (Note al VASARI, op. cit., V, 575) in questo anno Sebastiano tenne a battesimo Adria, figlia di Pietro Aretino.

1537 — L'Amati dice che in quest'anno l'artista fece testamento, nel capitolo de' Tedeschi all'Anima (v. più oltre).

1537 — Sotto il pontificato di Paolo III (dal 1534) cominciò anche i ritratti del Papa e di suo figlio, il duca di Castro, oggi perduti.

1539 — In una lettera (18 ottobre) relativa alla *Pietà* per il Gonzaga (CAMPORI, op. cit.) si parla di un ritratto di Ferrante Gonzaga, eseguito da Sebastiano parecchi anni prima. Si pensa che il Vasari accenni a questo, quando parla, errando, di uno di Piero Gonzaga. Quest'opera era copiata, nel 1539, dal pittore pratese Domenico Giunti divenuto, l'anno seguente, architetto di Ferrante.

1543, 20 agosto — Claudio Tolomei, in una lettera molto laudativa, chiede a Sebastiano di ritrarlo. Non si sa niente dell'esecuzione dell'opera (*Delle lettere di m. Claudio Tolomei*, Venezia, Giolito 1547, III, pag. 75).

1545 — Forse si riferisce al viaggio di Tiziano a Roma in quest'anno l'aneddoto ricordato dall'Aretino in: DOLCE, *L'Aretino, Dialogo*, ecc., ed. fiorentina 1735, pag. 104.

Sebastiano aveva restaurato gli affreschi di Raffaello in Vaticano. Tiziano, andando con lui a visitarli, gli domandò ingenuamente chi avesse osato guastare l'opera di un così grande maestro.

1547, 21 giugno — Muore a Roma.

Il testamento, sopra ricordato, fatto nel 1537, oltre a dare disposizioni relative al funerale, assai semplice, dice che lasciò erede suo figlio Giulio e gli sostituì sua sorella Rosanna per una metà, per l'altra i figli di Adriana, altra sorella, già morta.

Del testamento non si conosce l'originale, di cui l'Amati non dà nessuna indicazione. Ma sembrerebbe favorevole alla sua autenticità il concordare delle notizie relative alla famiglia di Sebastiano con quanto fu poi accertato, per documenti, dal LUDWIG (v. sopra).

Non si può invece controllare l'attendibilità dell'inventario delle masserizie e delle opere d'arte trovate in casa di Sebastiano, pure dato dall'Amati.

1548, 5 gennaio — Compromesso tra Lorenzo Chigi e Giulio Luciani, erede di Sebastiano, per la cappella da questi lasciata incompiuta in S. Maria del Popolo (CUGNONI, op. cit., pagina 142) [1].

---

[1] Bibliografia su Sebastiano del Piombo: MARIN SANUDO, *Diarii*, 1496-1533 (Venezia, ed. 1879-1902), BLOSIO PALLADIO, *Suburbanum Augustini Chisii*, Roma, 1512; MARCANTONIO MICHIEL, *Notizie d'opere di disegno*, Venezia, 1525-43 (ed. Morelli 1800, Frizzoni 1884, Frimmel 1888); PIETRO ARETINO, *Lettere*, Venezia, 1546, II; CLAUDIO TOLOMEI, *Lettere*, Venezia, 1547, III; *Lettere scritte al signor Pietro Aretino*, Venezia, 1552 (ed. Landoni, Bologna, 1873), I; LODOVICO DOLCE, « *L'Aretino* » *Dialogo della pittura*, Venezia, 1557; *Lettere di diversi re e principi, etc. a mons. Pietro Bembo scritte*, Venezia, 1560; BENVENUTO CELLINI, *La Vita*, Firenze, intorno al 1562 (ed. Bianchi, Firenze, 1911); GIORGIO VASARI, *Le Vite*, Firenze, 1568 (ed. Milanesi, 1878 e Gronau-Gottschewski, vol. V, Strasburgo, 1908); GIO. PAOLO LOMAZZO, *Trattato dell'arte della pittura etc.*, Milano, 1585; ID., *Idea del tempio della pittura*, Milano, 1590; PIETRO ARETINO, *Lettere*, Parigi, 1609, vol. I; CARLO RIDOLFI, *Le maraviglie dell'arte*, Venezia, 1648 (ed. Hadeln 1914); BOSCHINI, *La carta del navegar pitoresco*, Venezia, 1660; ID., *Le ricche miniere della pittura veneziana*, Venezia, 1674; F. TITI, *Nuovo studio di pitture, sculture e architetture nelle chiese di Roma*,

* * *

Sin dalle prime opere l'arte di Sebastiano del Piombo, sbocciata in Venezia, regno del colore, si distingue per la sua particolare tendenza verso un architettonico ordine compositivo e

Roma, 1675; Id., *Descrizione delle pitture, scult. e arch. esposte al pubblico in Roma*, Roma. 1763; A. M. Zanetti, *Della pittura veneziana*, Venezia, 1771; G. Bottari e St. Ticozzi, *Raccolta di lettere*, Milano 1822-25; F. di Maniago, *Storia delle belle arti friulane*, Udine, 1823; Pietro Biagi, *Memorie intorno alla vita ed alle opere di Fr. Sebastiano Luciano* (per nozze Valmarana-Vendramin), Venezia, 1826; G. Gaye, *Carteggio inedito d'artisti*, Firenze, 1839-40, T. II; M. Gualandi, *Memorie originali italiane risguardanti le belle arti*, Bologna, 1840:, Id., *Nuova raccolta di lettere*, Bologna, 1844, vol. I; Waagen, *Treasures of art in Great Britain*, Londra, 1854; G. Campori, *Gli artisti italiani e stranieri negli stati estensi*, Modena, 1855; Id., *Seb. d. Piombo e Ferrante Gonzaga*, in *Atti e Memorie d. Deputaz. ecc. di storia patria delle prov. di Modena e Parma*, Modena, 1864, vol. II; Id., *Raccolta di cataloghi*, Modena, 1870; Crowe e Cavalcaselle, *A history of painting in North Italy*, Londra, 1871 (ed. tedesca di Max Jordan, Lipsia, 1876; con note di T. Borenius, Londra, 1912); G. Amati, *Lettere romane di Momo*, Roma, 1872; A. Springer, *Michelangelo in Rom*, Lipsia, 1875; G. Milanesi, *Lettere di M. A. Buonarroti*, Firenze, 1875; G. Cugnoni, *Agostino Chigi il Magnifico*, in *Arch. d. Soc. Romana di St. Patria*, 1879, vol. II; R Förster, *Farnesina-Studien*, Rostock, 1880; I. Lermolieff (G. Morelli), *Die Werke ital. Meister in den Galerien von Munchen, Dresden und Berlin*, Lipsia, 1880 (ed. italiana, Bologna, 1886); Gruyer F. A., *Raphael peintre de portraits*, Parigi. 1882; De Nolhac, *Les collections de Fulvio Orsini*, in *Gas. d. Beaux-Arts*, XXIX, 1884; J. Meyer, *Das Frauen Bildnis des Seb. d. Piombo aus Schloss Blenheim*, in *Jahrb. d. K. preuss. Kunstsamml.*, VII, 1886; D. Gnoli, *Il Mausoleo di A. Chigi in S. Maria d. Popolo*, in *Arch. Stor. d. Arte*, II, 1889; G. Milanesi, *Les correspondants de Michel-Ange. I, Seb. d. Piombo*, Parigi, 1890; I. Lermolieff, *Die Galerien zu München u. Dresden*, Lipsia, 1891; F. Wickhoff, *Die italienischen Zeichnungen der Albertina*, in *Jahrb. d. Kunsth. Samml. d. allerh. Kaiserhauses*, XII, 1891; G. Pinzi, *I principali monumenti di Viterbo*, Viterbo, 1894; I. Lermolieff, *Die Galerie zu Berlin*, Lipsia, 1893; Frizzoni G., *I capolavori del Museo del Prado*, in *Arch. stor. dell'Arte*, VI, 1893; Id., *La Galleria Nazionale di Londra* in *Ibid.*, serie II, anno I, 1895); F. Harck, *Notizen über ital. Bilder in Petersburger Samml.*, in *Repert. für Kunstwiss.*, XIX, 1896; E. Ridolfi, *Le RR. Gallerie di Firenze*, in *Le Gall. Nazionali ital.*, III, 1897; G. Morelli, *Le Gallerie Borghese e Doria-Pampilj*, Milano 1897 (dall'ed. tedesca del 1889); Cl. Phillips, *The collection of pictures at Langford Castle*, in *Art Journal*, 1897; F. Kenner, *Die Porträtsammlung des Erzherzog Ferdinands von Tirol*, in *Jahrb. d. Kunsth. Samml. d. allerh. Kaiserh.*, XVIII, 1897; K. Frey, *Sammlung ausgewählter Briefe an M. A. Buonarroti*, Berlino, 1899; F. Wickhoff, *Ueber einige italien. Zeichnungen im British Museum*, in *Jahrb. d. K. pr. Ksts.*, XX, 1899; Fischel, in *Museum*, 1900; E. Modigliani, *Una lettera e un ritratto di S. d. P.*, in *L'Arte*, III, 1900; A. Venturi, *I quadri di scuola italiana nella Gall. Naz. di Budapest*, in *Ibid.*; A. Filangieri di Candida, *La Galleria Nazionale di Napoli*, in *Le Gall. Naz. italiane*, IV, 1902; L. Oberziner, *Ritratti classici a Trento*, in *Rassegna d'Arte*, 1902; G. Ludwig, *Neue Funde im Staatsarchiv zu Venedig* in *Jahrb. d. Kön. preuss. Kunstsamml.*, XXIV, 1903, Beiheft; B. Berenson, *The drawings of Florentine painters*, Londra, 1903; A. Venturi, art. in *L'Arte*, 1904, pag. 400 G. Frizzoni, *La question de la date du « Joueur de violon » de la coll. Rothschild*, in *Chronique des Arts*, 1905; Id., *Appunti critici intorno alle opere di pittura delle scuole italiane nella Galleria del Louvre*, in *L'Arte*, 1906; E. Schaeffer, in *Zeitschrift f. bild. Kunst*, N. F., XVIII, 1907; A. Luzio, *Isabella d'Este e il sacco di Roma*, Milano, 1908; E. A. Benkard, *Ein Porträt Raffaels von der Hand des Seb. d. Piombo*, in *Monatsh. f. Kstwiss.*, 1908 (v. recensione sfavorevole in *L'Arte*, 1908, pag. 472); P. D'Achiardi, *Sebastiano del Piombo*, Roma. 1908 (recens.

verso la regolarità plastica della forma arrotondata, imponente, composta a monumentale stasi. Così si presentano a noi, in San Bartolomeo di Rialto (fig. 1), il *Santo vescovo Ludovico* entro

del Benkard in *Repert. für Kunstw.*, XXXI, 1908, pag. 572) e bibliografia in esso indicata; G. Bernardini, *Sebastiano del Piombo*, Bergamo, 1908 (recens. di G. Gronau in *Monatsh. f. Kstw.*, 190[illegible], pag. [illegible]); Id., *La Galleria* [illegible], in *Rass. d'Arte*, 1909; O. H. Giglioli, *Su un ritratto di Baccio Valori n. Gall. Pitti dipinto da S. d. P.*, in *Bollettino d'Arte*, III, 1909; P. D'Achiardi, *Un nuovo ritratto di Andrea Doria di S. d. P. n. collez. Doria a Roma*, in *Vita d'Arte*, II, 1909; G. Lafenestre, *Une exposition de tableaux italiens*, in *Revue de l'Art ancien et moderne*, XXV, 1909; H. Posse, *Die Gemälde Galerie des K. Friedr. Mus.*, Berlino, 1909, P. I; M. Nicolle, *L'exposition nationale de maîtres anciens à Londres*, in *Revue de l'Art anc. et mod.*, XXVI, 1910; H. Th. Bossert, *Die Ausstellung in der Grafton-Gallery*, in *Rep f. Kunstw.*, XXXIII, 1910; G. Bernardini, *Alcuni dipinti della Gall. Borghese*, in *Rass. d'Arte*, 1910; B. Berenson, *The venetian Painters of the Renaissance*, Londra New-York, 1910; J. Burckhardt, *Der Cicerone* (1ª ediz. 1855), ed. a cura di W. Bode e C. von Fabriczy, 1910; G. Frizzoni, *Nuove rivelazioni nei disegni del Museo di Francoforte*, in *L'Arte*, XIII, 1910; G. Fiocco, *Di alcune opere dimenticate di S. d. P.*, in *Bollettino d'Arte*, IV, 1910; L. Campi, *Un ritratto attribuito a S. d. P.*, in *Rassegna d'Arte*, XI, 1911; J. Breck, *Dipinti italiani nella raccolta Davis*, in *Ibid.*; H. Tietze, *Eine Zeichnung S. d. Piombo's*, in *Jahrb. d. Ksthist. Inst. der K. K. Zentral-Kommission für Denkmalpflege*, Vienna, 1911; G. Bernardini, *Quattro dipinti inediti o pochissimo noti in Roma*, in *Bollettino d'Arte*, V, 1911; Id., *Appunti sui dipinti esposti in Castel S. Angelo*, in *Ibid.*, 1912; A. Venturi, *La formazione della Gall. Layard*, in *L'Arte*, XV, 1912; A. Muñoz, *Nelle chiese di Roma. Ritrovamenti e restauri*, in *Bollettino d'Arte*, VI, 1912; L. Venturi, *Saggio sulle op. d'a. italiana a Pietroburgo*, in *L'Arte*, XV, 1912; H. Thode, *Michelangelo und das Ende der Renaissance*, Berlino, 1912 (recens. in *L'Arte*, 1913, pag. 234); T. Borenius, *Catalogo Cook*, Londra, 1913; *Catalogo Benson*, Londra, 1914; G. Gronau, art. sull'*Esposizione veneta* al Burlington F. A. Club in: *Kunstchronik* 1914; E. Schaeffer, *Von Bildern und Menschen der Renaissance*, Berlino, 1914, W. von Bode, *Ein Paar neuaufgefundene Gemälde des S. d. P.*, in *Jahrb. d. K. preuss. Kunsts.*, XXXV, 1914; M. Logan Berenson, *Dipinti italiani a Cracovia*, in *Rassegna d'Arte*, XV, 1915; F. Mason Perkins, *Miscellanea*, in *Ibid.*; O. H. Giglioli, *Identificazione di un ritratto nella R. Gall. Pitti*, in *L'Arte*, 1920; H. Voss, *Die Malerei der Spätrenaissance in Rom und Florenz*, Berlino, 1920; T. Borenius, *A portrait group by S. d. P.*, in *The Burl. Mag.*, XXXVII, 1920; W. v. Bode, *S. d. P. als Portratmaler*, in *Velhagen und Klasings Monatshefte*, XXXVI, 1921; E. Ravaglia, *Un quadro inedito di S. d. P.*, in *Bollettino d'Arte*, 1922, (ma cfr. G. Fiocco, in *Rivista d. R. Istit. p. l'Archeol. e la St. d. Arte*, anno I, fasc. I); H. Grimm, *Leben Michelangelos*, XIX ediz., Stuttgart, 1922; Weiner, *Meisterwerke der Gemälde Sammlung in der Ermitage*, Monaco, 1923; Hourticq, in *Revue de l'Art*, XLIII e XLIV, 1923; C. Gamba, art. in *Mélanges Bertaux*, 1924; Hourticq, in *Revue de l'Art*, XLV, 1924, pag. 211; A. B., *Another Renaissance painting* (*Sacra Famiglia di S. d. P.*), in *Bull. of the Minneapolis hist. of Arts*, 1925; W. Rolfs, *Klemens VII und Peter Carnesecchi*, in *Rep. f. Kstw.*, XIV, 1925; Giorgio Gombosi, *Un ritratto giovanile di S. d. P.*, in *Dedalo*, VI, 1926; C. Justi, *Giorgione*, ed. 1926; *Michelangelo Bibliographie*, a cura di E. Steinmann e R. Wittkower, Lipsia, 1927; J. Mather, *An Enigmatic Venetian Picture*, in *Art Bulletin*, 1927; F. Hermanin, *La Farnesina*, Bergamo, 1927; P. Schubring, *A surmise concerning the subject, etc.*, in *Art in America*, XV, 1927; W. R. Valentiner, *Once more the venetian three-figure painting in Detroit*, in *Ibid.*, XVI, 1928 (cfr. però A. Venturi, *St. d. A.*, vol. IX, p. III, pag. 462); A. Venturi, op. cit., Milano, 1928 (per gli anni giovanili di S. d. P., pag. 71 e bibliografia ivi indicata); L. Venturi, *Catalogo della coll. Gualino*, I, Torino-Roma, 1926; A. M. Brizio, *La prima mostra della coll. Gualino*, in *L'Arte*, 1928; W. v. Bode, *Catalogo di vendita della coll. Huldschinsky*, 1928; *Catalogo* della National Gallery, Londra, 1929; L. Venturi, *Arte italiana in America*, Milano, 1931.

Fig. 1 — Venezia, San Bartolomeo di Rialto.
Sebastiano del Piombo: *San Ludovico.*
(Fot. Anderson).

l'aurea campana del manto, lo statuario *San Sebastiano*, che invade quasi l'intera altezza della nicchia, e fa pensare, nel primo Cinquecento, a un'accademia di nudo (fig. 2), e le tre Sante della pala di San Giovanni Crisostomo (fig. 3), campioni di classica

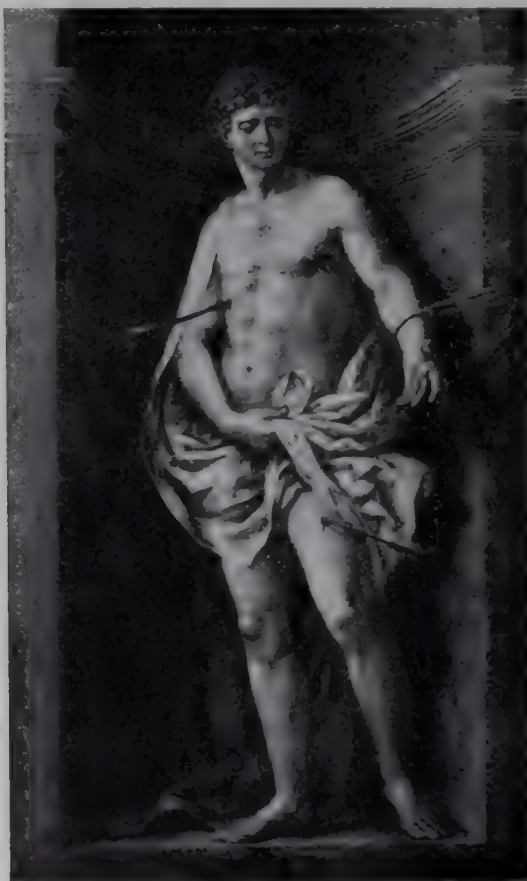



Fig. 2 — Venezia, S. Bartolomeo di Rialto.
Sebastiano del Piombo: *S. Sebastiano.*
(Fot. Anderson).

bellezza in suolo veneto. Insieme, le tre regali immagini compongono come un ampio pilastro angolare nella vastità solenne dello spazio architettonico.

A Roma, Sebastiano subisce l'influsso di Raffaello, non immediato, tuttavia, come può vedersi dalle pitture nella Farnesina, dove le forme, ancora di stampo veneto, affini a quelle del Palma

e del Pordenone, nel primo tentativo di tecnica ad affresco, si slargano, s'ammolliscono, perdono la statuaria fermezza della

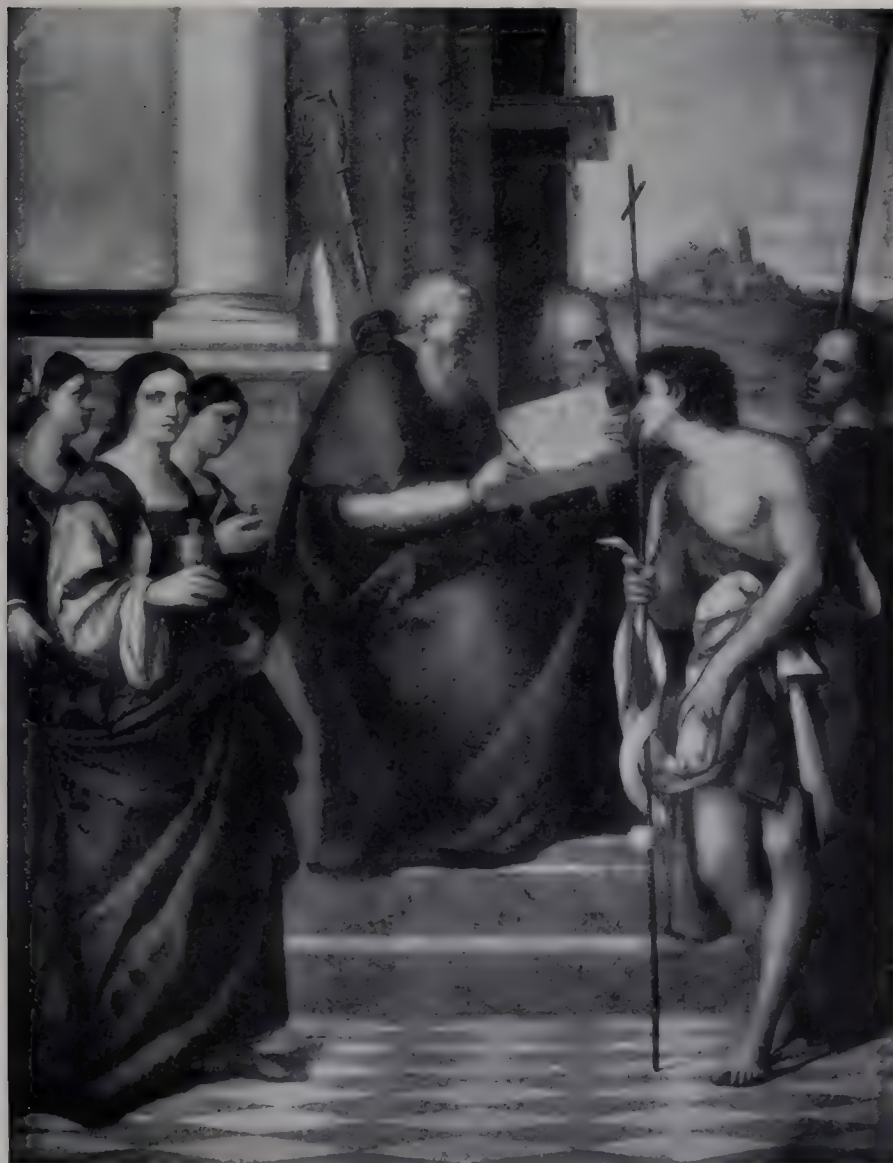



Fig. 3 — Venezia, S. Giov. Crisostomo. Sebastiano del Piombo: Pala d'altare. (Fot. Anderson).

pala di San Giovanni Crisostomo. *Scilla in atto di recidere il capello purpureo che rendeva invincibile suo padre Niso* (fig. 4),

Filomela e Progne inseguite da Tereo (fig. 5), *Giunone sul cocchio tirato dai pavoni* (fig. 6), stanno, di fronte a quelle regali

Fig. 4 — Roma, Farnesina.
Sebastiano del Piombo: *Scilla recide il capello purpureo a Niso.*
(Fot. Ministero dell'Educazione Nazionale)

Fig. 5 — Roma, Farnesina.
Sebastiano del Piombo: *Filomela e Progne inseguite da Tereo.*
(Fot. c. s.).

immagini di Sante, come cortigiane di fronte a tre divinità dell'Olimpo. La composizione stessa, architettata, in San Giovanni

Crisostomo con tanta monumentale saldezza, par disfarsi in alcune di queste lunette, mentre in altre divien cruda, tracciata a zig-zag, nervosamente. Concorre anche a quest'effetto il guasto enorme prodotto agli affreschi dalle ridipinture: talvolta sembra le immagini siano state tagliate dal restauratore, che probabilmente accrebbe l'azzurro del cielo. Siamo ancora in pieno mondo veneziano. Il tipo del Palma Vecchio risplende nelle donne bionde; Niso ha testa giorgionesca, non alterata da rughe di vecchiaia: e forse la frequenza del nudo, imposta anche dal

Fig. 6 — Roma, Farnesina. Sebastiano del Piombo: *Giunone*. (Fot. c. s.).

soggetto, richiamò a Sebastiano gli affreschi di Giorgione al Fondaco dei Tedeschi. Dove il colore è sano, come nel gruppo di Filomela e Progne, raggiunge un'armonia morbida e soave, anche nel roseo delle carni leggermente appannato, velato, lieve. Nella giorgionesca figura di Niso, in contrasto con la pompa veneziana del tono aurato che avvolge Scilla, le tinte appaiono illividite e spente; sembra che l'ombra veli, estingua il colore per meglio esprimere il sonno. Ed ecco *Fetonte* (fig. 7), che par giri, cadendo, nell'orbita di una cometa, sventolare un drappo cangiante dal livido al verde, come se vi giocassero dentro le ultime luci del crepuscolo. Fra tutte le composizioni, la lunetta

di *Borea che rapisce Orizia*, logorata, ma immune da ritocchi, meglio raccoglie le doti dell'opulento veneziano. Il gruppo, composto con slancio decorativo, si spiega come un grande nodo di stoffa, di chiome aperte a ventaglio, di membra umane. Le carni fulve di Borea mettono in valore la freschezza rosata del corpo di Orizia, del volto rotondo e soave dietro cui s'irradia il velo biondo della capigliatura. E intorno le stoffe diffondono lo splen-

Fig. 7 — Roma, Farnesina. Sebastiano del Piombo: *Fetonte*.
(Fot. c. s.).

dore d'un verde che si arrosa, di un verde in cui scherza l'ultimo raggio del sole.

L'avvicinamento del Veneto all'arte di Raffaello comincia ad apparire nel ritratto muliebre della Galleria degli Uffizi a Firenze (fig. 8), ove, tuttavia, di romano è poco più che il costume. Ampia di forme, con la bruna massa di capelli allentata in lucide onde tizianesche, con grandi occhi umidi, la bella immagine, tagliata all'altezza del cinto, richiama le monumentali Sante

della pala di San Crisostomo. E tutta la ricchezza cromatica del maestro Veneziano risplende nelle carni accese, nel bianco avorio dei lini, nel velluto azzurro del corsetto, che la luce logora e sfrangia, nella soffice pelliccia bionda. La stessa ampiezza e so-

Fig. 8 — Firenze, Galleria degli Uffizi.
Sebastiano del Piombo: Ritratto muliebre detto de *La Fornarina*.
(Fot. Alinari).

lidità dell'immagine, l'atteggiamento plastico della mano, sembrano, piuttosto che riflessi dell'arte romana, un libero sviluppo delle tendenze formali proprie a Sebastiano sin dalle sue prime opere. Solo le ombre intense attorno agli occhi e alle nari sono un primo indizio di rapporti tra l'opera del maestro veneto e la

grande arte del Cinquecento a Roma. Fu certo veduta, questa florida e sorridente immagine, da Raffaello, che dovette sentirne e comprenderne la fusione perfetta tra valor plastico e valore cromatico.

Fig. 9 — Londra, Coll. Lord Grafton.
Sebastiano del Piombo: Ritratto del *Card. Ferry Carondelet*.
(Fot. Dixon).

Solo quando Sebastiano s'accinge a dipingere il ritratto del Cardinale Ferry Carondelet nella collezione di Lord Grafton a Londra (fig. 9), è già conquistato dal fascino dell' Urbinate,

del quale tuttavia sembra presagire l'ultima maniera nello schema compositivo a incrocio di piani verticali e orizzontali. Stretta in

Fig. 10 — Firenze, Gall. degli Uffizi.
Sebastiano del Piombo: Ritratto dell'*Uomo ammalato*.
(Fot. Alinari).

pugno una lettera, il dotto prelato medita la risposta, mentre il segretario, pronta la penna fra le dita, attende che egli cominci

a dettare. Una cortina separa le due figure accanto al tavolo dal colonnato e dallo sfondo di paese; una terza figura s'affaccia nell'ombra del loggiato. Ma il concetto realistico del ritratto in azione, forse d'origine fiamminga, non allontana il pittore da quella tendenza alla grandiosità, all'imponenza formale e scenica che appare sin dalle prime sue opere; anzi, la stasi assoluta degli atteggiamenti, in accordo con la gravità architettonica delle masse, si risolve in un ritmo tranquillo e solenne, veramente romano. Le mani morbide dei due personaggi in primo piano, e specialmente la destra del prelato, sembran modellate sugli esemplari raffaelleschi della prima Stanza; e proprii alle immagini del Sanzio sono il portamento della testa pensosa, e la calma lentezza dello sguardo, ove par giunga, in contrasto con l'energia dei lineamenti, un lontano riflesso della spirituale altezza del Cardinale Alidosi al Prado.

Ma se nella composizione Sebastiano è qui un precursore del tardo Raffaello, e nella figura s'ispira all'ideale nobiltà delle immagini ritratte dall'Urbinate, la vita pittorica del quadro rimane puramente veneziana. Fluisce il colore bagnato di luce nel morbido tessuto dell'ermellino, come d'argentea spuma; s'ammollisce di fresche ombre il paese, in cui brilla soffocato l'oro dei fondi tizianeschi, e in un umido velo atmosferico si plasma la testa del terzo personaggio, intenerita dall'ombra del loggiato. Nel colore morbido e penetrato di luce, Sebastiano del Piombo rimane dunque, anche entrando nella cerchia di Raffaello, uno schietto rappresentante della civiltà veneta.

Ma più, questo splendore cromatico, contenuto in una ristretta gamma di tinte, brilla in due capolavori: il così detto *Uomo ammalato* della Galleria degli Uffizi (fig. 10) e il *Violinista* della raccolta di Alfonso Rothschild. Il titolo venne forse al primo quadro dell'atmosfera che avvolge di cupa ricchezza il gentiluomo in vesti suntuose. Ma la bella immagine, affilata dall'ombra, che di sbieco rade il volto girato verso destra, s'erge agile e gagliarda; e dagli occhi sfavilla, in un contenuto sorriso, il raggio di una vita serena e sana. Il colore delle carni non ha, qui, la com-

pattezza marmorea delle opere più tarde, ma si sgrana quasi in auree molecole; anche le labbra scolorano intonandosi all'atmo-

Fig. 11. — Parigi, Coll. Rothschild.
Sebastiano del Piombo: Ritratto di *violinista*.
(Fot. Braun).

sfera verde oro; caldi bagliori spiumano il collare di pelliccia, e stoffe e carni si fondono in un'armonia cromatica bassa e profonda.

Giorgione, lo spirito più vicino a quello del Sanzio per le re-

gioni di sogno in cui la sua arte vive, par abbia trasfuso il proprio ideale d'elezione umana, di bellezza serena, non tocca dai mali della terra, nel *Violinista* (fig. 11) della raccolta Rothschild. Tutto qui sembra creato al soffio della grande arte di Giorgio da Castelfranco: la posa del bellissimo adolescente, di tre quarti la testa, di tre quarti da tergo il busto, così da offrire vaste e placide superfici al colore, il puro ovale del volto, i lineamenti profilati e fermi, l'ombra plastica che dalla radice del naso cade sull'angolo dell'orbita, il taglio del parapetto marmoreo, disegnato su quello del ritratto di Giorgione a Berlino. Il tondo berretto aureola d'ombra, sul chiarore velato del fondo, la testa soave e risoluta insieme, con lo sguardo sognante, il mento deciso, la bocca morbida, ove par che l'adolescenza abbia impresso un suggello di carezzevole grazia. Con l'archetto nella sinistra, il musico fanciullo sembra volgersi in ascolto; e la curva del braccio, ripetuta da sincrone curve di pieghe, chiude l'agile persona come in un fluido vortice di suono. Valor pittorico e valor plastico si fondono in un insieme d'impareggiabile armonia, in questo ritratto che ci appare accanto alle più grandi e, potremmo dire, simboliche immagini dell'umanesimo cinquecentesco, accanto al giovinetto di Giorgione e alle raffaellesche creature di sogno. Par che l'atmosfera ammorbidisca e veli la sua luce d'oro, che la linea delle pieghe s'incurvi per diffondere attorno, com'eco, la tenera grazia del volto. Ed entro l'ampio giro di curve, da cui s'innalza il fiore umano nella sua bellezza fiera e soave, riecheggiano i ritmi profondi del genio di Raffaello, pittore della seconda stanza vaticana.

Nel ritratto del Cardinale del Monte, tra i capolavori del Museo di Dublino (fig. 12), Sebastiano rinuncia al fondo atmosferico dei due precedenti ritratti per accentuare, con un grandioso scenario architettonico, la monumentale impostazione del personaggio. Seduto a un tavolo, con una carta tra le dita della destra, il prelato s'innalza entro una stanza con pilastri d'ordine toscano, che mettono in risalto per la verticalità delle linee l'arrotondata mole corporea. Qui Raffaello domina l'acuto inter-

prete di Giorgione: i ritmi del Sanzio dàn vita alla solenne architettura della forma, che di per sè costruisce in profondità lo spazio. Si ripete il modulo compositivo a campana prediletto

Fig. 12 — Dublino, Gall. Nazionale.
Sebastiano del Piombo: Ritratto del *Card. Ciocchi del Monte.*
(Fot. concessa dalla Gall. Nazionale d'Irlanda).

da Raffaello nei ritratti del primo tempo romano, e condotto all'ultima perfezione in quello del Cardinale Alidosi al Prado. Come Raffaello, Sebastiano fissa il personaggio in un atteggiamento di stasi assoluta, che mette in valore l'ampia visione volumetrica della forma torreggiante e invadente lo spazio. Quando,

verso il 1845, fu trovato in Roma il quadro, lo si battezzò, come la maggior parte delle opere sebastianesche di questo periodo, col nome di Raffaello. Eppure invano si cercherebbe nella fisionomia del prelato, accorta e leggermente beffarda, nel contorno energico del mento, lo spirito sognatore del Sanzio. La perfetta semplicità costruttiva, che profondamente s'intona, nelle immagini dell'Urbinate, alla calma ideale dello spirito, qui si sente voluta; e la posa, stampata sui modelli raffaelleschi, ne trae accenti di dignità studiata e superba: un che, sia pur impercettibile, di grandiosità meccanica, proprio alle imitazioni anche le più intelligenti e sicure. Ed ecco il contorno della rossa mantella cardinalizia, fiorentinamente elastico e vibrante, introdurre una nota di movimento, d'enfasi, nella limpida costruzione raffaellesca. È questo un primo spunto da Michelangelo nell'opera dell'eclettico Maestro, che stretto ancora profondamente alla civiltà artistica veneziana, apre al nostro sguardo un vaporoso angolo di paese giorgionesco, e con smagliante brio pittorico dipinge la minuscola scimmietta, così repentinamente, e potrebbe dirsi argutamente, sorpresa da un getto di luce nell'ombra.

Prossimo di tempo a questo ritratto è l'altro della Galleria di Leningrado, superiore per nobiltà spirituale, e più di quello affine al raffaellesco Cardinale Alidosi. Seduto in un loggiato, il Cardinale Antonio Pallavicino (fig. 13), con un libro aperto sulle ginocchia, vela sotto le palpebre lo sguardo grave, denso di pensiero. Lo sfondo è appena suggerito da una colonna, interrotta sopra l'alto piedistallo, e da una tenda grigioverde, che cade a pieghe diritte, in accordo con la monumentale stasi dell'immagine e con l'appiombo dello sguardo assorto, enigmatico. Il modellato facile e preciso, la dolcezza delle ombre sfumate sul volto, la calma della posa, ci mostrano le prodigiose qualità riflesse dell'arte di Sebastiano, che dei ritratti raffaelleschi ha saputo cogliere lo spirito di suprema nobiltà compositiva. Le mani, in particolare, soffici, grasse, teneramente illuminate, richiamano con sorprendente chiarezza il ritratto del Cardinal Inghirami. E lo stesso colore, senza rinunciare alla vaporosità

del tono tizianesco, sembra farsi più accarezzato e tranquillo per parlare il dolce linguaggio dell'Urbinate, nelle carni, nelle

Fig. 13 — Leningrado, Gall. del Romitaggio.
Sebastiano del Piombo: Ritratto del *Card. Antonio Pallavicino.*
(Fot. Hanfstaengl).

vesti, nelle carte del libro aperto, anche nel paese, ove le azzurre colline di Tiziano, l'erba di un verde arso, l'albero dalle chiome accese, nella loro calda vita pittorica, appaiono come traverso un velo di nebbia colorata che tutto ammorbidisca e sgrani [1].

[1] Un altro ritratto del Cardinal Pallavicino, eseguito da Sebastiano del Piombo, si vede nel Museo di Potsdam (fig. 14), seduto in profilo, con la testa fissa come entro il telaro di

Simili caratteri, in un insieme più deciso, più fermo, con un modellato nettamente scultorio, si trovano nel ritratto di gen-

Fig. 14 — Potsdam, Museo.
Sebastiano del Piombo: Ritratto del *Cardinale Pallavicino.*

tiluomo della Galleria di Budapest (fig. 15), anch'esso per lungo tempo attribuito a Raffaello. Ancora il fondo è una massiccia

una medaglia, da cui forse fu tratta. Inferiore a quello di Leningrado nella figura, il quadro di Potsdam è notevole soprattutto per il cielo, tetro, romantico, frecciato da luci sinistre, preludio alla *Pietà* viterbese.

parete, lineata da tenui lesene, e aperta a destra sopra un lembo di paese giorgionesco; ma la figura, che tien le mani sopra un tavolo e si volge a noi di tre quarti, è in piedi, tagliata all'altezza delle ginocchia, e s'eleva imponente nell'imponente scenario. Il tipo di bellezza giorgionesca par fondersi con quello

Fig. 15 — Budapest, Museo.
Sebastiano del Piombo: Ritratto di gentiluomo.
(Fot. Hanfstaengl).

del Sanzio, nell'ovale della piccola testa e nel taglio preciso dei lineamenti; ma lo sguardo, velato e pensoso, non imprime al volto, modello di classica regolarità, l'anima profonda delle creature del Sanzio e di Giorgione. La posa, nella sua dignità, ha un che d'inerte, d'astratto; e la piccola destra, che tiene un rotulo,

manca di vita. Ampia si stende la figura nell'ampia cappa nera della veste, tra il chiarore della muraglia e del tavolo battuti

Fig. 16 — Norimberga, già nella Coll. Tucher.
Sebastiano del Piombo: Ritratto d'incognito.
(Fot. Anderson).

dal sole; e il nero mantello, che par si disfaccia, dilatandosi, la mette all'unisono con il paese morbido sotto un cielo velato da calde nubi estive. Il problema pittorico ha dunque in questo

quadro una risoluzione affine a quella del Sanzio nella Stanza d'Eliodoro: il contrasto di masse d'ombra e luce diviene elemento fondamentale nella composizione.

Il carattere scultorio dei lineamenti, scalpellati come nel marmo da ombre intense e grandiose, s'accentua nel ritratto virile della collezione Tucher (fig. 16), dove Sebastiano ritorna al fondo scuro, staccandone a tutto tondo la testa e la mano con dita squadrate e largamente aperte. Nel panneggio, l'ampio contorno ondeggiante delle maniche ricorda, con maggiore enfasi, il movimento della mantella del Cardinale del Monte. Anche in questo ritratto grandioso, che ebbe forse per modello il *Baldassar Castiglione* del Sanzio, Sebastiano si studia d'infondere l'espressione di serena dignità propria alle immagini raffaellesche; ma anche qui essa rimane superficiale, esterna, non spontaneo riflesso dell'anima. Gli occhi grandi, i robusti lineamenti, esprimono più l'equilibrio naturale di un essere sano, forte, bello, pago della vita e un po' indifferente, che non lo spirito elevato, l'inclinazione al sogno delle creature di Raffaello. E sebbene le ombre vieppiù profonde e modellatrici segnino un passo nuovo verso la visione sculturale di Michelangelo, l'atmosfera ombrosa e calda, che avvolge la figura e ammorbidisce il panneggio, riallaccia ancora l'arte di Sebastiano al vigoroso tronco dell'arte veneziana.

Mentre in questi ritratti egli ci si presenta perfetto assimilatore, crea il primo capolavoro d'ispirazione schiettamente michelangiolesca: *il Cristo pianto dalla Madre* (fig. 17), nel Museo di Viterbo. Anzi, la voce che Michelangelo vi abbia avuto parte è confermata, oltre che dallo schema della figura snodata e attorta di Maria, tanto michelangiolesco da non trovar riscontro nelle opere contemporanee del Maestro, anche dai disegni sul rovescio della tavola. Ma il Vasari esagera nella *Vita* di Sebastiano, attribuendo il cartone della grande opera a Michelangelo [1]: basta vedere il nudo tornito del Cristo, con piccole mani, piccoli piedi, polsi sottili, volto affilato dall'ombra, per riconoscere che il Ve-

[1] « Ma perchè, sebbene fu con molta diligenza finito da Sebastiano, ... l'invenzione però ed il cartone fu di Michelagnolo... » (VASARI, op. e ed. cit., V, pag. 568).

neto non ha voluto, o non ha saputo, riflettere il mondo gigante di Michelangelo. Più che gli atleti della Sistina, con muscoli

Fig. 17 — Viterbo, Museo Comunale. Sebastiano del Piombo: *La Pietà*. (Fot. Brogi).

turgidi, articolazioni possenti, l'immagine del Redentore, segnata da un lento contorno ondeggiante, sfumata d'ombre sul bianco lenzuolo, rievoca Giambellino e Giorgione. Le belle membra s'adagiano in un calmo riposo; e appena la dilatazione delle co-

stole accenna allo schianto mortale. Le proporzioni medie, la forma pura, tornita, conchiusa, il volto su cui l'ombra, cadendo, incide l'impronta sublime del martirio, ci riconducono alla patria d'origine del seguace di Michelangelo. Par che lo stesso spirito di grandiosità da lui cercato nei ritratti qui ceda a un sentimento lirico di dolore e di pace.

Cristo non è sulle ginocchia materne, come in tutte le maggiori composizioni della *Pietà* durante il Quattrocento e il primo Cinquecento, da Giambellino al Montagna al Marescalco nel Veneto, al gruppo di Michelangelo in San Pietro di Roma, ma giace al suolo, umana forma aderente alla terra anche per il colore illividito, plumbeo; e un rialzo di terreno coperto dal bianco sudario forma guanciale alla testa del Martire. Tutto è silenzio vicino alla salma: il sudario si raccoglie intorno alle membra ancor morbide; e la luce affila i lineamenti del volto ombrato, palpita sulle palpebre, par soffii nelle folte chiome tingendole d'un riflesso di sangue.

Ma dietro il funebre silenzio del primo piano il dramma infuria nel paese sconvolto dalla tempesta; e il bagliore di un torbido tramonto insanguina le acque di un torrentello, il suolo arso, le ombre degli alberi, piegate dal vento. A quella luce sinistra, ardon le case lontane, mentre nel cielo, su dalle atre nuvole, fra ombre notturne, sale, bianca ostia, la luna. Tutto lo spirito romantico del paesaggio veneziano si raccoglie in quel triste lembo di terra: par che grida di strazio salgan dalle pietre incandescenti, dagli alberi foschi, dall'orizzonte fiammeo. Tra il cielo cupo e la terra arsa, s'innalza, sola e gigante, la madre. Non guarda al figlio, come in tutte le composizioni della pietà; ma intrecciate le dita in una stretta di spasimo, volta in alto la testa, par concentri tutte le forze del dolore e della fede in un supremo slancio per staccarsi da terra. Quello sforzo dell'umana energia teso a vincere il peso della materia, quella espressione dinamica di mole che stia per sradicarsi dal suolo di cui è prigioniera, i ripetuti contrasti di direzione tra i piani costruttivi della statuaria forma, riflettono lo spirito di Michelangelo crea-

tore in quest'opera che par lo sviluppo cinquecentesco dei tragici notturni del Montagna e del Marescalco. Strette le mani, strette le labbra a comprimer la violenza dello strazio, fissi gli occhi al cielo, che la luna su in alto inargenta come ostia di pace, s'innalza la Vergine dalla terra sconvolta, monumento eterno del dolore e della fede.

La grandezza sintetica di questa pagina di dramma, diminuisce nella *Deposizione* di Leningrado (datata 1516) (fig. 18), dove le figure, costrutte su schemi raffaelleschi e michelangioleschi, aumentan di numero, e l'aggruppamento appare voluto nel suo architettonico insieme per soddisfare a una tendenza accademica verso le pose fisse statuarie. La figura del Cristo è la stessa che nella *Pietà* di Viterbo, e giace ancora al suolo, sopra il sudario, qui più complesso nelle pieghe tese e sottili, disposte in multipli strati; ma il busto, sollevato da terra, s'appoggia a un rialzo, e la testa, di peso, si reclina sul petto. E sebbene rimanga nella Vergine il tipo michelangiolesco della *Pietà* di Viterbo, le ampie forme sono ammollite dal languido contorno elittico della figura abbandonata fra le braccia delle pie donne, e dalle pieghe della tunica, che lo ripetono in eco monotona, con mormorio di vortice. Le immagini attorno, costruite con saldo criterio architettonico, forman come i pilastri della scala che traversa in diagonale il quadro, in così serrata unità di mole da preludere quasi all'altra, più diruta e rupestre, di Michelangelo da Caravaggio nella *Deposizione* del Vaticano. Sui gradi di quella scala passa la luce, scandendone il ritmo architettonico; e s'abbatte di peso sull'immagine di Maddalena, staccandola con preciso taglio plastico dall'ombra attorniante, nella sua posa di superba immobilità statuaria. E la luce, strumento, per Sebastiano, di solida costruzione, fa della dolente figura sostegno a tutto il gruppo tagliato come nel vivo di una roccia. Ovunque, attorno al Cristo, la luce squadra e stacca i volumi dall'ambiente oscuro: solo l'immagine di Nicodemo, in una balenante ombra, e il suo braccio corso da guizzi fiammei, uniscono la scala umana al paese burrascoso, oppresso da un'atmosfera fosca, corso all'orizzonte dalla

Fig. 18 — Leningrado, Gall. del Romitaggio. Sebastiano del Piombo: *Deposizione*. (Fot. Hanfstaengl).

rezione di Lazzaro della Galleria Nazionale di Londra (fig. 20), finita durante il 1519 da Sebastiano in gara con Raffaello. La linea trasversa della precedente composizione si raddoppia, disegnando una grande V, che al vertice dell'angolo ha la statuaria

Fig. 19 — Berlino, Museo Federico
Sebastiano del Piombo: Ritratto della *Dorotea*.
(Fot. Hanfstaengl).

immagine della Maddalena; sui lati, masse scoscese di figure composte sopra un complesso schema di piani incrociati, e con saldezza scultoria definite dall'ombra. Certo, Sebastiano ebbe largo aiuto di disegni da Michelangelo: l'atletica forma di Lazzaro, nel movimento tortile delle membra divincolate e tese

dallo sforzo di strapparsi le bende, le figure attorno degli uomini che lo aiutano, le altre dietro il Cristo, nell'ombra, una delle

Fig. 20 — Londra, Gall. Nazionale.
Sebastiano del Piombo: *Resurrezione di Lazzaro.*
(Fot. Hanfstaengl).

quali par scalpellata entro i massi marmorei del Giudizio universale, e altri gruppi e altre figure sparse, portan chiara l'impronta del Buonarroti. Simili figure e simili gruppi, nel movi-

mento di spinta che li fa uscire con violenza scultorea dalla superficie del quadro, saranno infatti creati dalla mano stessa di Michelangelo quando, più tardi, sulla parete d'altare della Sistina, egli comporrà d'immani blocchi marmorei la visione del Giudizio universale.

Il ritmo del quadro di Londra si basa sopra una ripetuta serie di contrasti fra queste erculee immagini, che escon dal fondo con impeto violento e doloroso, come dal macigno che le imprigiona certe giganti figure di prigionieri per la tomba di Papa Giulio, e le altre erette in statuaria compostezza di posa verticale, ad esempio il placido San Giovanni, che accenna al Cristo con gesto persuasivo, e le tre donne dietro Marta, dall'alto colpite di luce, che inargenta i cappucci e aggiunge il suo peso alla plumbea gravità del gruppo. In tal modo, per l'intero quadro, riecheggia il contrasto fondamentale tra la divincolata figura di Lazzaro e quella rigida, ieratica, del Cristo. Su queste due battute iniziali, tutto s'imposta il ritmo della composizione, ove le onde di moto di continuo si spezzano contro saldi argini. La folla, strumento vivo dei drammi pittorici veneziani, qui, per il significato essenzialmente plastico, fa parte del mondo romano di Michelangelo, e prende, nonostante lo studio accademico di certe figure e di certi gesti, intonazione solenne, epica. Agli intenti michelangioleschi di grandezza volumetrica e di effetto dinamico mira la forza della luce, che, abbattendosi a sprazzi sulle forme, ora ne mette in risalto la compatta architettura, ora imprime alle masse valore energetico. Solo in un angolo, il vecchio San Pietro e lo sfondo di paesaggio romano, tutto contrasti d'ombre e di fosforici bagliori, provano la potenza sempre desta del color veneziano.

Eretto sopra una piattaforma marmorea, Cristo tende un braccio in michelangiolesco gesto di comando verso Lazzaro; piega l'altro con la palma aperta verso l'alto; e nella cadenzata lentezza del gesto, nella tensione dei lineamenti scolpiti dall'ombra, nella fissità dell'occhio, concentra la sua forza d'ipnotizzatore. Le labbra schiuse pronunciano il richiamo alla vita; e

par che il braccio destro attragga il redivivo, lo aiuti a sollevarsi dal sepolcro. L'ombra avvolge la massa livida, tetra, del corpo di Lazzaro; e in quell'ombra l'occhio affascinato s'illumina: il bianco intenso della sclerotica par brilli di terrore, sotto l'impero dell'onnipossente volontà. Tra le due immagini, fuse da una corrente magnetica, è in ginocchio Maddalena: e il chiarore più vivo del quadro illumina il volto ardente, le mani tese. Par che la vita s'arresti sospesa al gesto del Cristo; e tutta l'anima si raccolga nel profilo affilato, nell'occhio ingrandito dalla fede.

Attorno i tre protagonisti, in cui l'azione s'accentra, la folla partecipa al dramma solo per virtù della luce, che cade su quell'umana selva, a sprazzi, a larghe battute, in cadenza lenta e grave, come diretta dall'ampio gesto del Redentore. Finchè nel paese lontano luci e ombre s'adagiano misteriose tra i veli di una giorgionesca atmosfera, negli ultimi bagliori del giorno.

Anche più vicino all'arte di Michelangelo si presenta il maestro veneto nella *Sacra Famiglia col donatore* (fig. 21), della Galleria Nazionale di Londra, gruppo composto sopra una trama suggerita dai triangoli e dalle lunette della cappella Sistina, con un accento solenne di romana grandiosità. Una mano della Vergine stringe a sè il gagliardo fanciullo; l'altra preme la spalla del donatore in ginocchio; da un angolo s'inabissa il Battista, accennando a Maria, mentre Giuseppe nell'ombra s'abbandona al sonno come i patriarchi della Sistina: la composizione si svolge così in un largo giro di ruota, di cui il tronco della Vergine è il perno, mentre il braccio destro di lei, la gamba sinistra del Bambino e le tre restanti figure, ne formano i raggi. L'effetto dinamico, che Michelangelo sprigiona dalle finte moli scultoree della Sistina, è qui perseguito in ogni dettaglio del quadro, nelle dita raggianti del donatore, nell'impeto del fanciullo intento a scavalcar il ginocchio materno, nella spira del torso gagliardo di Maria; e l'intera composizione, nonostante l'enfasi del gesto che tutto abbraccia in larghezza il sacro gruppo, risulta a un effetto di moto, ampio, maestoso. Il tono delle carni tende al monocromo gialloro, bagnato di luce nell'agile nudo del bimbo, velato di

calda penombra nella scultorea testa della Vergine, di un bronzo dorato nella testa del divoto, ritratto caldo di vita veneziana. Più lontano, nell'ombra, s'oscura il volto del Battista; s'infocano, al riverbero della veste vermiglia, la testa e le mani di Giuseppe

Fig. 21 — Londra, Gall. Nazionale.
Sebastiano del Piombo: *Sacra Famiglia col donatore.*
(Fot. Hanfstaengl).

immerso nel sonno. Nel panneggio, il colore cangiante alla luce comincia a subir l'influsso dei principî michelangioleschi, come tutta la composizione, intonata a un ritmo aggirante, maestoso, un po' declamatorio.

La tendenza a una gradazione più morbida del chiaroscuro, sempre intenso e profondo, palese nella *Sacra Famiglia* di Londra s'accentua nel *Martirio di Sant'Agata* (Galleria Pitti di Firenze) (fig. 22). Scompaiono i lampi tra l'ombre, che animavano di michelangiolesche vibrazioni le figure dei quadri di Viterbo, di

Leningrado e di Londra; e una tonalità dorata, tranquilla e ricca di splendor veneziano, tutto pervade il quadro: anche il paese veduto in una molle luce diffusa. Sempre aderente ai principî formali di Michelangelo, il pittore modella a tutto tondo la mole statuaria del nudo muliebre, e dall'Eva della volta Sistina trae i lineamenti massicci, i grandi occhi, le chiome ricciute della Santa legata al palo del martirio. L'imponenza dei volumi rimane centro dell'arte di Sebastiano; ma egli comincia a tendere verso la superficiale bravura dei tardi manieristi romani, a veder solo meccanica espansione di forme, iperbole di volumi, ove era l'anima formidabile delle moli di Michelangelo. I due manigoldi, improntati ai caratteri di un grosso e triviale realismo, la maschera idiota del giudice, e quelle, stampate una sull'altra, delle due guardie con uguali occhi sbigottiti, uguale bocca aperta, smorfie di commiserazione identiche, son comparse accanto ai sublimi personaggi della *Resurrezione di Lazzaro*. Non più sorretto dai disegni di Michelangelo o dall'imitazione diretta di qualche sua opera, Sebastiano compositore torna allo schema veneziano dei quadri in larghezza, con figure tronche, col giorgionesco parapetto su cui bilica un coltellaccio; e in quella contaminazione di elementi veneti e fiorentini si disorienta; cade nel falso, nelle contraddizioni di gusto. Sola ricchezza dell'opera, il colore avvolge tutta la scena in un morbido lume d'oro.

Più chiaramente, Sebastiano torna al modello di Michelangelo quando colora ad olio la *Flagellazione* (fig. 23) di San Pietro in Montorio a Roma, ove anzi si scorge l'aiuto di qualche schizzo del Maestro, se non nell'intera scena, almeno nella figura del Cristo. Il gruppo è composto alla maniera tradizionale; ma l'impeto degli atteggiamenti divaricati, i gesti a strappi fulminei, rispecchiano la violenza del pensiero michelangiolesco. Soprattutto grandeggia, il pensiero di Michelangelo, nel Cristo che piega sotto il dolore. Vi è, nel tornito nudo, un ricordo, sia pur indebolito e addolcito, dei giovani schiavi destinati alla tomba di papa Giulio; sul modello degli eroici profili di Michelangelo

Fig. 22 – Firenze, Gall. Pitti. Sebastiano del Piombo: *Martirio di S. Agata.*
(Fot. Anderson).

è scolpito il doloroso profilo. La luce, che a sprazzi raggiunge le immagini dei flagellatori, batte in pieno sul corpo del Cristo, solo trattenuto dai legami nel suo affranto piegar verso terra. Non

Fig. 22 — Roma, S. Pietro in Montorio. Sebastiano del Piombo: *La Flagellazione* (Fot. Brogi).

vede, il Martire, le truci figure degli aguzzini; ma piega il capo e ritrae lo sguardo dalla ferocia umana. Par che l'ombra del dolore affili i lineamenti scultorei, e la luce dell'occhio rientri,

si spenga nell'orbita fonda. L'accademismo incipiente, che s'avverte ancora nelle figure degli aguzzini, aggiunge risalto alla profondità di questo tragico isolamento nel dolore. L'ambiente della scena è una monumentale aula marmorea di carattere bramantesco, aperta nel fondo da una nicchia, entro cui scivolano le luci dorate delle absidi veneziane.

Fig. 24 — Roma, S. Pietro in Montorio.
Sebastiano del Piombo: *La Trasfigurazione.*

L'abside splendente di musaici d'oro si volge a fondo dell'aula del pretorio, fiancheggiata da grandi colonnati, che agli estremi formano come due celle oscure, dando profondità e chiarore alla composizione del centro. Sulle due celle risaltano San Pietro e San Francesco: San Pietro, con la testa sprofondata tra le spalle, appare, nella fredda luce del camice biancazzurro, sotto il piviale giallo oro spento, come un tormentato profeta di Michelangelo. A riscontro, è un San Francesco plumbeo, in un'ombra come di prigione, che s'intona alla tristezza della

figura col volto acuto, con grandi occhi smarriti nell'orbita. A conformare, a coordinare la parte destra al centro con l'inarcarsi della conca ov'è il San Francesco, Sebastiano fece rilucere come da uno spiraglio, fra il limite oscuro della cella e la prima colonna del pretorio, il bagliore giallo, sulfureo, di cui schiarò il fondo della *Pietà* di Viterbo; la parte sinistra, ov'è San Pietro, par s'apra a mostrare il cielo turbinoso sopra una linea di montagne.

La nota plumbea di Sebastiano si osserva nel grigio cinereo delle colonne, che s'inargenta alla luce. Tutto si spegne: il bianco dei marmi s'incenerisce; e solo brilla soffocato l'oro dei musaici, sulfureo alla luce, ramigno nell'ombra. Anche il pavimento serba la stessa nota plumbea; le carni hanno ancora la morbidezza del colore veneziano.

In alto, nel catino, Sebastiano dipinse, non più ad olio, ma a fresco, la *Trasfigurazione*. Il pittore, poco pratico dell'affresco, par s'affatichi a segnare i lineamenti, che riescono ingrossati e gonfi; ma nel colore, negli strati delle nubi sul cielo, nelle vesti livide di Cristo, nel freddo fulgore del libro, si sente l'opera del veneziano, così come nelle due colossali figure ispirate alle forme di Michelangelo nella Sistina, cioè nei *due Profeti* sull'arcone della cappella (fig. 25), i quali furono disegnati da Sebastiano sin dal 1516.

Si rivede, in atteggiamento affine, il Cristo flagellato di San Pietro in Montorio nel Cristo risorto della *Discesa al Limbo* (Galleria del Prado) (fig. 26); ma par che al pittore qui sfugga, per essersi allontanato dal disegno ispiratore di Michelangelo, il segreto di quella tragica profondità di spirito. Il soggetto, di rado affrontato dai Maestri del Quattrocento, e ripreso per la prima volta nel Cinquecento da Sebastiano, è da lui semplificato, ridotto a pochi attori: il Cristo, in posa trasversa lungo la diagonale del quadro sviluppato in altezza; Adamo ed Eva nell'angolo a sinistra, inginocchiati, Eva, tagliata dalla cornice; due figure in piedi dietro il Cristo, gruppo messo a contrappeso della bianca immagine fortemente inclinata, come a sostenerne il periglioso

equilibrio. La composizione, in questo suo schema sintetico, è sostenuta dall'impalcatura di masse murarie, che Sebastiano sin dai suoi esordi veneti predilige come base costruttiva: Cristo appare sopra un alto piedistallo marmoreo, fiancheggiato da pilastri e colonne: avanza sino all'angolo estremo di quella piattaforma, verso Adamo ed Eva inginocchiati nell'ombra; e par

Fig. 25 — Roma, S. Pietro in Montorio.
Sebastiano del Piombo: *Due Profeti* sull'arco d'accesso alla cappella prima a destra.
(Fot. del Ministero dell'Ed. Nazionale).

s'affacci alla ribalta di un teatro classico, nel gesto calcolato, maestoso. La luce batte in pieno sulla bianca immagine, sulle palpitanti palpebre, sul braccio disteso; le altre quattro figure, venezianamente velate da un'atmosfera d'oro, sono nell'ombra; e dall'ombra sospirano verso la luce che inoltra. Su questo contrasto di chiari e di scuri, il Veneziano attratto nella formale cerchia di Roma basa tutto l'effetto drammatico della composizione. Par che egli intravveda, nel suo mondo irretito da principî

Fig. 26 — Madrid, Museo del Prado.
Sebastiano del Piombo: *La discesa al Limbo.*
(Fot. Anderson).

accademici, il valor drammatico della luce che isola il Redentore in un mondo di tenebre: e tuttavia la calcolata regolarità della composizione, lo studio di bilanciar masse, la misura troppo evi-

Fig. 27 — Roma, Pinac. Vaticana.
Sebastiano del Piombo: *S. Bernardino.*
(Fot. Brogi).

dente dei gesti, arrestano ogni slancio immaginativo. Verso le tenebre si protende il Cristo; lo seguon le tenebre: ma la fissità della luce, la fissità degli atteggiamenti, la costruzione a grandi

masse immobili, tolgono a quel contrasto profondo di chiari e d'ombre ogni valore fantastico[1].

Rare sono le composizioni di Sebastiano in cui non si senta più o meno immediato Michelangelo suggeritore; e i documenti stessi ce lo provano, ad esempio per la grande *Natività della Vergine* a Santa Maria del Popolo (fig. 28). Ma più che i documenti la profonda diversità di concezione tra la parte superiore e l'inferiore del quadro mette in evidenza l'aiuto del Buonarroti. La scena della *Natività*, nonostante la ricerca di forma statuaria comune agli imitatori di Michelangelo nella prima metà del Cinquecento, il tardo Raffaello compreso, e nonostante il carattere bramantesco del monumentale scenario architettonico, ci sembra prossima di spirito alle opere di Antonio Pordenone, altro manierista veneto volto a forme romane e avido ricercatore di grandiosità, tanto nella serrata visione plastica, quanto nella cadenzata armonia delle pieghe, che chiudono entro insistenti contorni ovoidali le forme affusate. Sebastiano ritrae dal mondo artistico di Roma l'architettonica imponenza dello scenario che per gradi affonda verso luminose distanze, la serrata unità scenica della composizione, che nella lontana arcata classica trova, anche per forza di luce, il suo centro, il suo fulcro. Se la disposizione leggermente trasversa dei gruppi accenna a una linea di movimento centrifuga, l'accenno s'arresta per virtù di questo profondo spiraglio chiaro aperto nelle tenebre. E mentre sui gruppi del fondo s'agitano mobili riverberi, larghi e fermi partiti di luce fissano le immagini del primo piano, armoniosamente una all'altra legate nella loro architettonica stasi; e assumono un diretto significato plastico, mettendo in risalto la tornita solidità dei volumi.

Ma ecco in alto passare come nube carica di tempesta il gruppo

---

[1] I caratteri delle opere sebastianesche di questo periodo si riflettono chiaramente anche nel *San Bernardino* (fig. 27) della pinacoteca vaticana, plumbea figura sullo sfondo di un monumentale loggiato. L'immagine dai lineamenti petrigni giganteggia sullo sfondo delle giganti colonne; ma par che, non più sorretta dalla viva assistenza di Michelangelo, la forma di Sebastiano pieghi, s'inclini, affievolita da ricerca d'armoniose cadenze, svuotata di fibra.

Fig. 28 — Roma, S. Maria del Popolo.
Sebastiano del Piombo: *La Natività della Vergine.*
(Fot. Anderson).

dell'Eterno con gli angeli. Dalle mani tese del Vegliardo alle braccia tese dell'angelo scarno, che pesano sul volume, spingendolo sulle nubi come aratro nel duro suolo, la gran forza energetica delle masse michelangiolesche si sferra in catena; avanza verso la terra come nembo denso d'elettricità. Qui tuona la gran voce di Michelangelo, che l'imitatore ha alquanto dispersa nel gruppo a destra, mentre in quello di sinistra ha mantenuta in tutto il suo epico spirito. Anche il contrasto di luci e d'ombre contribuisce al burrascoso effetto delle forme sospinte nello spazio.

Sempre volto a moduli grandiosi ci appare Sebastiano nella *Visitazione* del Louvre (fig. 29), dove le forme giganti, massicce, gravate da densi panneggi, son tronche all'altezza delle ginocchia, secondo il costume veneziano che mal s'adatta agli atteggiamenti scultorei, ai profili michelangioleschi, a romana gravità. Come sempre, il gruppo principale risalta in luce, mentre le figure di fondo, e specialmente le due ancelle al seguito di Maria, unite in un gruppo silenzioso e solenne, si fondono col paese bagnato di calda penombra, ammorbidito dal velo atmosferico. Nell'insieme, l'opera, con i suoi michelangioleschi volumi, lascia sentire la fatica della composizione, lo sforzo verso un effetto monumentale greve, un po' grossolano. Il colore, quantunque semplificato, serba lucentezza veneta nel giallo oro, nel verde oro, nel rosso di cuoio, nel bianco ingiallito. Il paese lontano è scaldato da un cielo di fuoco.

Circa questo tempo, nel fantastico effetto cromatico della *Sacra Famiglia* di Napoli, Sebastiano ci dà tutta la misura della sua forza creatrice. Il tema del quadro è tratto dalla *Madonna del Velo* di Raffaello (fig. 30), senza che il pittore abbandoni, per gli ondeggiamenti lineari del Sanzio, il grandioso gioco michelangiolesco di piani e di curve, l'ostinata determinazione di volumi plastici. Ma soprattutto nel colore egli qui libera la propria personalità.

Le forme statuarie appaiono ammorbidite da un'atmosfera irreale, fantastica, creata dai veli verdazzurri che vestono Maria,

appannano l'oro lieve delle carni e delle chiome di Giovannino, e sembrano coprire anche il piedistallo marmoreo su cui dorme

Fig. 29 — Parigi, Museo del Louvre. Sebastiano del Piombo: *Visitazione.* (Fot. Alinari).

Gesù. Con le sue carni bruno oro, in quella veste di velo cangiante dal verde al biondo, la Vergine Sibilla s'innalza come tronco di statua dalle acque. Soltanto la fantasia di un pittore veneziano

poteva creare, con un colore solo, questa misteriosa visione glauca e oro.

Fig. 30 — Napoli, Museo Nazionale.
Sebastiano del Piombo: *La Madonna del velo.*
(Fot. Anderson).

Più che nei quadri sacri, l'eclettico Sebastiano s'afferma nei ritratti, dove raggiunge un'espressione di monumentalità salda

e possente: esempio l'effigie di Clemente VII (fig. 31) nella Galleria di Napoli, concepita con una larghezza di piani scultorei da farci

Fig. 31 — Napoli, Museo. Sebastiano del Piombo: Ritratto di *Clemente VII*. (Fot. Anderson).

sentir vicina l'arte del Buonarroti. Anche l'illuminazione, a lampi, a frecce corrusche, sulla mantella di velluto rosso e nel fondo

tenebroso, concorda con la fisionomia iraconda e battagliera della petrigna immagine.

Vigore formale e aristocratica imponenza d'aspetto pongono il ritratto di donna già nella raccolta Huldschinsky (fig. 32) a

Fig. 32 — Berlino, già Coll. Huldschinsky.
Sebastiano del Piombo: Ritratto di donna.

Berlino tra le opere più elette di Sebastiano in questo periodo, che segna il massimo accostamento al fare michelangiolesco. Per la prima volta, nel nobilissimo quadro, egli ci dà un esempio tipico dello stile fermo e rigido, talora crudo, che caratterizza

i ritratti, e particolarmente i ritratti muliebri, del periodo post-raffaellesco. Non si scorge più traccia di quell'ampiezza di forme, di quella placida morbidezza pittorica, che sono impronte comuni

Fig. 33 — Firenze, Gall. Pitti.
Sebastiano del Piombo: Ritratto di *Baccio Valori*.
(Fot. Brogi).

ai ritratti precedenti, dal *violinista* Rotschild alla *dama con cestello di frutti* del Museo di Berlino; ora si svolge tutta in senso verticale la forma veduta da Sebastiano in un atteggiamento d'inflessibile rigidezza nervosa. Le dita delle mani, tese, i linea-

menti acuti, il manto e lo scialle a pieghe appiombate, ci appaiono in una immobilità augusta. Ma ancora nelle luci di brace del greve velluto rosso, nei verdi bagliori della cintura, nel paese alleggerito dai vapori del tramonto, la fiamma del color veneziano scalda la sublime freddezza marmorea della forma. I bianchi, invece, opachi e gelidi, escono dal mondo veneto, come per meglio intonarsi a quella monumentale frigidità.

Altro superbo esempio dell'arte sebastianesca in questo periodo è il ritratto di Baccio Valori (fig. 33), dipinto su lavagna. Il valor costruttivo della pennellata, la sommarietà grandiosa del modellato, la forza incisiva dei contorni, di rado raggiungono nell'opera del Maestro veneto tanta potenza, accentuata dalla tonalità ricca e austera delle tinte: il cupo turchino della veste, il rosso profondo delle maniche, il bronzo aurato delle carni. Il lampo vermiglio, che sfolgora dalle maniche dove il sole percote, è il solo squillo di colore, in questa cupa e profonda gamma di tinte, che par intonarsi al carattere del personaggio. E la pelliccia ampia, la gran barba che in essa affonda, comunicano all'immagine ferrea del condottiero una grandezza irta, pesante, barbarica. L'occhio di falco, ingrandito dall'ombra immensa delle orbite, il naso grifagno, la bocca sarcastica, evocano davanti a noi con insuperabile potenza il carattere del guerriero. Non solo, ma la funzione costruttiva della luce, che abbattendosi sul volto lo rileva con precisione plastica, è un chiaro preludio al Seicento caravaggesco.

Accanto a questa grande opera viene a collocarsi un capolavoro: il ritratto di Andrea Doria, ora negli appartamenti privati del palazzo Doria in Roma (fig. 34). Qui la forza sintetica della rappresentazione è anche maggiore: per raggiungerla Sebastiano rinuncia alla ricchezza cromatica: nere le vesti, grigio il fondo dell'immagine, che s'innalza, colpita dalla luce, dietro un parapetto adorno di rilievi. Come già nel ritratto Valori, ma con risultato incomparabilmente più grande per l'eroico torreggiar dell'immagine, Sebastiano abbandona la base architettonica, frequente nei precedenti ritratti. Scomparso lo sfondo monumen-

tale, che controbilanciava e menomava l'importanza della figura, questa s'eleva sullo sfondo irreale con maestà rupestre,

Fig. 34 — Roma, Palazzo Doria.
Sebastiano del Piombo: Ritratto di *Andrea Doria*.
(Fot. Anderson).

inaccessibile nella sua monumentale grandezza: e l'ombra proiettata dal grande cono dell'immagine sul fondo grigio contribuisce

a quella formidabile saldezza costruttiva. Un mantello chiude l'intera persona; un berretto nero serra la fronte: il nostro sguardo è così attratto con irresistibile forza dalla mano tesa e dal volto austero, in piena luce. Nessun ritratto, forse, in tutto il Cinque-

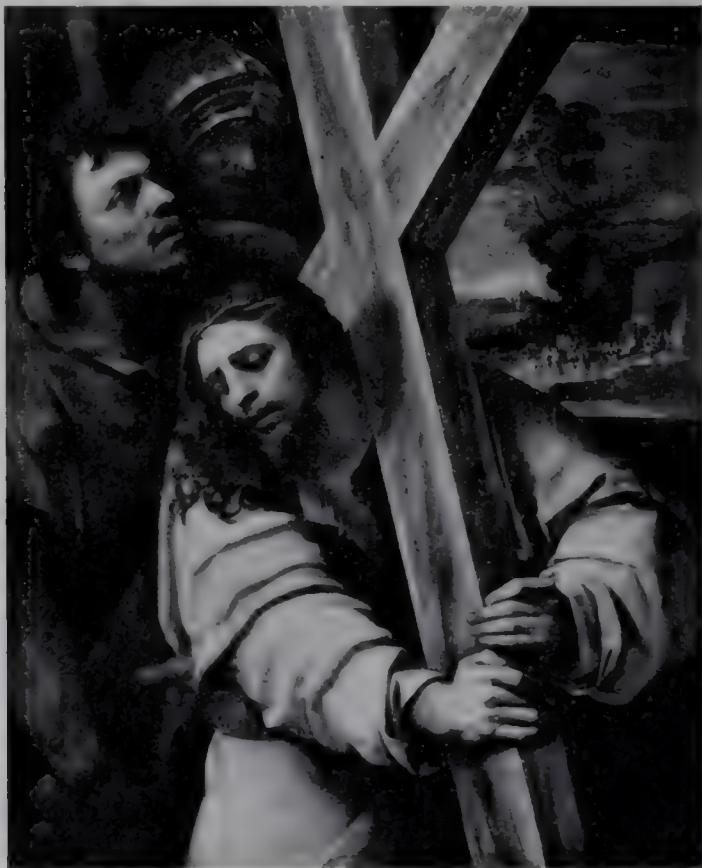



Fig. 35. — Madrid, Museo del Prado.
Sebastiano del Piombo: *Cristo portacroce.*
(Fot. Anderson).

cento, si avvicina all'ideale d'eroica grandezza sognato da Michelangelo, come questo del vegliardo funebre e imperioso, isolato nella cerchia dei suoi pensieri, ammantellato dalla gran cappa oscura, avvolto dal silenzio di una grigia atmosfera: visione di mistero scolpita dalla luce come nell'eternità della pietra.

Se pensiamo al quadro di Angelo Bronzino nella Galleria di Brera, dove Andrea Doria ci si presenta in effigie di Nettuno, nudo, col tridente simbolico, la monumentale allegoria ci sembra vuota retorica, in confronto a quest'immagine eccelsa, che, in pochi tratti essenziali, assume grandezza di simbolo.

La possente vigoria di modellato raggiunta da Sebastiano in questi anni si riflette nel *Cristo portacroce* del Museo del Prado (fig. 35): visione d'immani volumi, erompenti dall'ombra del fondo verso la luce che li circoscrive e li squadra. Il gran casco del soldato, fulgido nell'oscurità del fondo, la testa petrigna del Cireneo, l'oppressa immagine del Cristo, la croce greve, che, tronca in alto e in basso dalla cornice, par s'estenda smisurata nello spazio, la veste a pieghe complesse e grandiose, le mani squadrate, costruiscono un blocco angolare, massiccio, che par sconfini dalla tela, nella sua rocciosa grandezza. Il vuoto, a destra, dove s'apre la visione di Gerusalemme, del Golgota, della folla avviata al Calvario, aggiunge imponenza alla solidità del monumentale blocco. Par volino a festa le figurine punteggiate di sole sulla strada lontana, mentre nel volto brutale del Cireneo l'ombra affonda i solchi della pietà; nella testa del Cristo il martirio segna le impronte di una mortale stanchezza, di un'angoscia senza confini.

Nel tramonto di fuoco, Gesù piega il capo sull'enorme croce. Le mani e la testa sembran cadere nell'ombra; gli occhi, chiusi sopra un'interna visione di dolore, le vaste orbite, son nidi d'ombra: anche il bianco della veste s'oscura.

La stessa predilezione per la grandezza immane dei volumi si ritrova nell'abbozzo della testa di Clemente VII (fig. 36) (Pinacoteca di Napoli). Da un fondo azzurro-cinereo, esce, come schiarato da un po' di luce, ancor avvolto da quella cenere, il pontefice con volto canino. Questo troncone, nella sua mantella di fuoco e nel berretto di fuoco, si volge a destra superbo, quasi iracondo, come per guardare a uomini e cose ingrate, da osservar bene nelle mosse spiacevoli, da dominar se possibile. La testa bronzea è arrossata sul fondo plumbeo, riverberata dal fuoco

della mantella, corsa, come il fondo, da luci lampeggianti. Forse pensa al sacco di Roma, alle genti borboniche, questo troncone di Santa Madre Chiesa.

Non spira tanta chiusa e torbida energia dall'effigie di Clemente VII nel quadro della Galleria di Parma (fig. 37). Affacciato

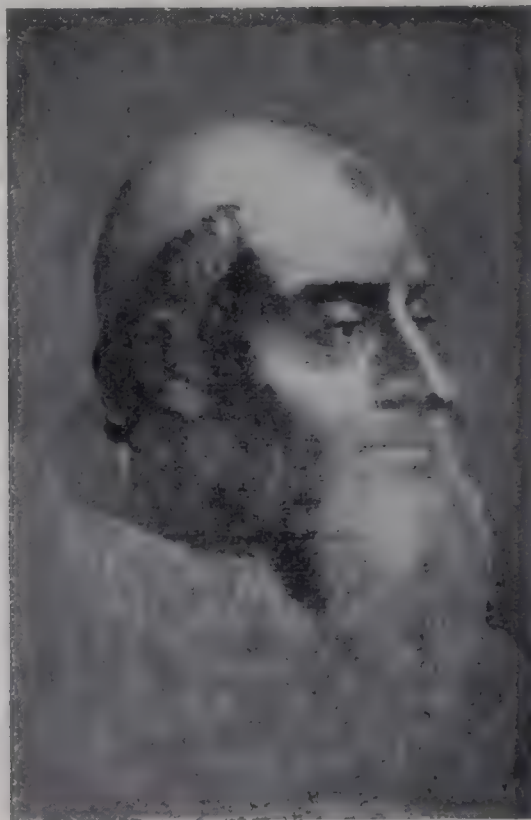



Fig. 36 — Napoli, R. Pinacoteca.
Sebastiano del Piombo: Ritratto di *Clemente VII*.

a un parapetto e assistito da un chierico, che il pennello di Sebastiano ha lasciato incompiuto, il vecchio papa impartisce dall'alto la benedizione alla folla. La mantella di velluto rosso crepita di viva luce, la destra nocchiuta traspare al sole. Sebastiano ha qui voluto infondere all'immagine di papa Clemente un'espressione di solennità ieratica e austera. Il gesto è rigido,

la persona eretta in posa verticale. L'età più inoltrata ha distrutto la massiccia forza del troncone di Napoli: le dita della destra, bitorzolute, sembran di legno secco; anche il volto si è disseccato, aggrinzito; la bocca sdegnosa ha perduta l'antica

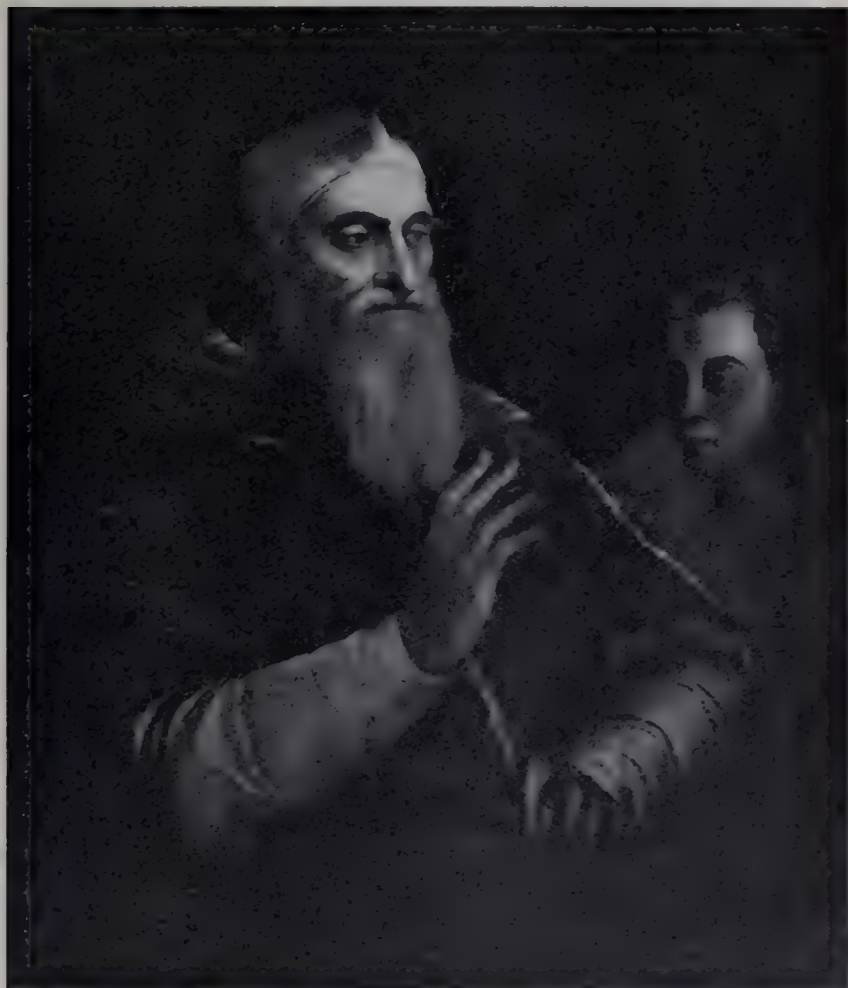



Fig. 37 — Parma, Pinacoteca. Sebastiano del Piombo: Ritratto di *Clemente VII*. (Fot. Alinari).

risolutezza; l'occhio è stanco, appannato da un velo senile, pensoso senza bontà: la tempra ferrea è minata dal tempo, ma lo spirito volontario sorregge il corpo stanco nel gesto solenne della benedizione.

In un quadro del Museo del Romitaggio a Leningrado, Sebastiano riprende il tema del *Cristo portacroce* (fig. 38), isolando la figura del Redentore e troncandola all'altezza del cinto. Sola,

Fig. 38 — Leningrado, Gall. del Romitaggio.
Sebastiano del Piombo: *Cristo portacroce.*

gravata dal peso dell'enorme croce, che anche qui sconfina dal quadro, l'immagine dolorosa esce da un fondo irreale, di tenebre. Lo schema formale si è allungato; la massa del corpo di Cristo

non sembra più addensarsi sotto il peso incombente del sacro legno, ma tendersi, spezzata ad angoli dall'intensità dello spasimo, che scatta nelle dita aride, crepitanti. La somiglianza delle due composizioni (la seconda può dirsi replica parziale della precedente), meglio ci lascia sentire la differenza dell'interna struttura, la tendenza, propria all'arte del Cinquecento inoltrato, verso una forma allungata, scattante e nervosa. Le labbra del Cristo, in entrambi i quadri, disegnano un arco spasmodico; ma l'ombra, nel primo, comunica alla bocca un'espressione di martirio silenziosa e profonda, mentre nel secondo il vibrar della luce par dia alle labbra sussulti nervosi; le chiome cadono in entrambi i quadri sulle spalle, in una massa languente nel primo, in ciocche viperee nel secondo; le mani del Cristo di Madrid gravano, massicce, sulla croce; premon con forza le dita nella volontà di reggere il mortale peso; quelle del Cristo di Leningrado, disseccate, lignee, scattano elettriche quasi al contatto di un metallo rovente. Dall'alto, guarda il Cristo angosciato come verso un abisso di tenebre; e il contorno di luce sopra l'omero destro par sintetizzi in un solco di lampo il fremito che tutta percorre l'immagine dolorosa. Meno solenne, meno ideale della silente figura di Madrid, questa di Leningrado sembra ispirata a un senso meridionale, spagnolo quasi, di fisico spasimo.

Il carattere di tensione e di rigidezza formale divien impronta comune a tutta una serie di ritratti eseguiti da Sebastiano negli ultimi anni di lavoro, a cominciar dall'effigie di dama coi simboli di Sant'Agata, nella Galleria Nazionale di Londra, caratteristica per la gamma di verdi appassiti e firmata per la prima volta col nome del pittore preceduto dall'iniziale F. In tutti questi ritratti si vede ristamparsi, con varianti leggiere, un tipo muliebre, slanciato, altiero, impassibile. Non si riconosce più il forte modellatore dell'effigie di Baccio Valori e di Andrea Doria, nel ritratto di dama della collezione Steinmeyer, ritagliata come ombra sul fondo scuro, da cui appena la distacca il piano d'un tavolo: lo stesso gesto della mano sospesa è fiacco, inerte, impacciato. L'arte decadente del Veneziano si rialza

nel ritratto di gentildonna della raccolta Lazzaroni (fig. 39), ove egli torna a dimostrarsi raffinato coloritore nel dipingere in gradazioni di calda bianchezza l'attacco del collo alle spalle

Fig. 39 — Roma, Coll. Lazzaroni.
Sebastiano del Piombo: Ritratto di dama.

e al petto, e nell'intonare la veste di un grigio scuro, freddo, con riflessi azzurri, al luminoso fondo verde muschio, all'oro di foglia autunnale del velo. Ma anche questa tarda serie di ritratti

femminili racchiude un capolavoro dell'arte sebastianesca: l'effigie di dama coi simboli di Santa Caterina nella raccolta Schlichting al Louvre (fig. 40). Di profilo, nello slancio del fusto elegante, la gentildonna stringe al petto il velo con una mano;

Fig. 40 — Parigi, Louvre, Coll. Schlichting.
Sebastiano del Piombo: Ritratto muliebre.
(Fot. Bulloz).

nell'altra tiene un nastro con la scritta «Sup. Spem Et Salutem Dilexi Sap.m Et Regnis praeposui illam».

La testa, con lineamenti grandi, scultorii, energici, ha l'impronta d'una forza di carattere ignota agli altri ritratti muliebri di Sebastiano: il largo occhio riflessivo, il mento pronunciato,

le labbra sporgenti, sdegnose, esprimono virile intelligenza, fermezza d'animo, austerità di pensiero. Dall'alto della sua beltà regale, guarda la dama; e par tenga con lo sguardo a distanza la folla. Il modellato infiacchito del tardo Sebastiano ritrova l'antico vigore per scolpir con precisione i lineamenti del volto oblungo, il tornito tronco del collo, la persona vigorosa nella sua flessibilità d'acciaio. Anche il colore, in una scala di sobria ricchezza, s'intona alla gravità aristocratica dell'immagine: la veste marrone, corsa da righe d'oro opaco, il legno aurato della ruota, il nastro color d'amaranto, sono in contrasto col verde acidulo della tenda, che nella luce ingialla e compone alla dama un superbo sfondo decorativo con le increspature lucenti del tessuto e con le arricciature degli orli, come di foglia gigante che formi capanno all'immagine altiera.

Con altrettanta energia è ritratto, in un quadro della Galleria di Vienna, il busto del Cardinale Pucci (fig. 41), grande, saldo, imperioso. La mantella, plasmata sulla forma, disegna scarse pieghe ad altorilievo; la testa par scolpita in un blocco granitico: gli occhi larghi guardano diritti, fermi; la posa esprime una tranquilla energia. Come al riverbero della rossa mantella, s'accendono, sul fondo grigio oro, le carni bronzee. La gran forza del modellato, l'intensità severa del colore, aggiungono imperio alla statuaria immagine.

Agli ultimi suoi anni, intorpiditi nell'ozio, appartiene un'opera che ancor dimostra potente la fibra dell'artista: il ritratto del Cardinale Reginaldo Pole nel Museo del Romitaggio a Leningrado (fig. 42), attribuito per molto tempo a Raffaello. Par che alla fine della vita il Veneto rievochi Tiziano, nella posa del personaggio seduto in poltrona, su fondo unito, simile a quella di Papa Paolo III del Vecellio, e anche nel colore, nel rosso incandescente della mantella. Le pieghe del camice han di Tiziano la fluidità di velo; ma il maestro educato alla scuola romana le raccoglie in larghi fasci; infonde loro un ritmo largo e grandioso. Le mani squadrate poggian sul bracciolo della poltrona e sul ginocchio, con una forza di pressione che ci ricorda il *Cristo portacroce* al Prado; la testa immota, gli occhi dallo sguardo

largo e dominatore, i lineamenti regolari e statuari, hanno quel-l'espressione d'isolamento, di vita chiusa in sè, d'energia calma

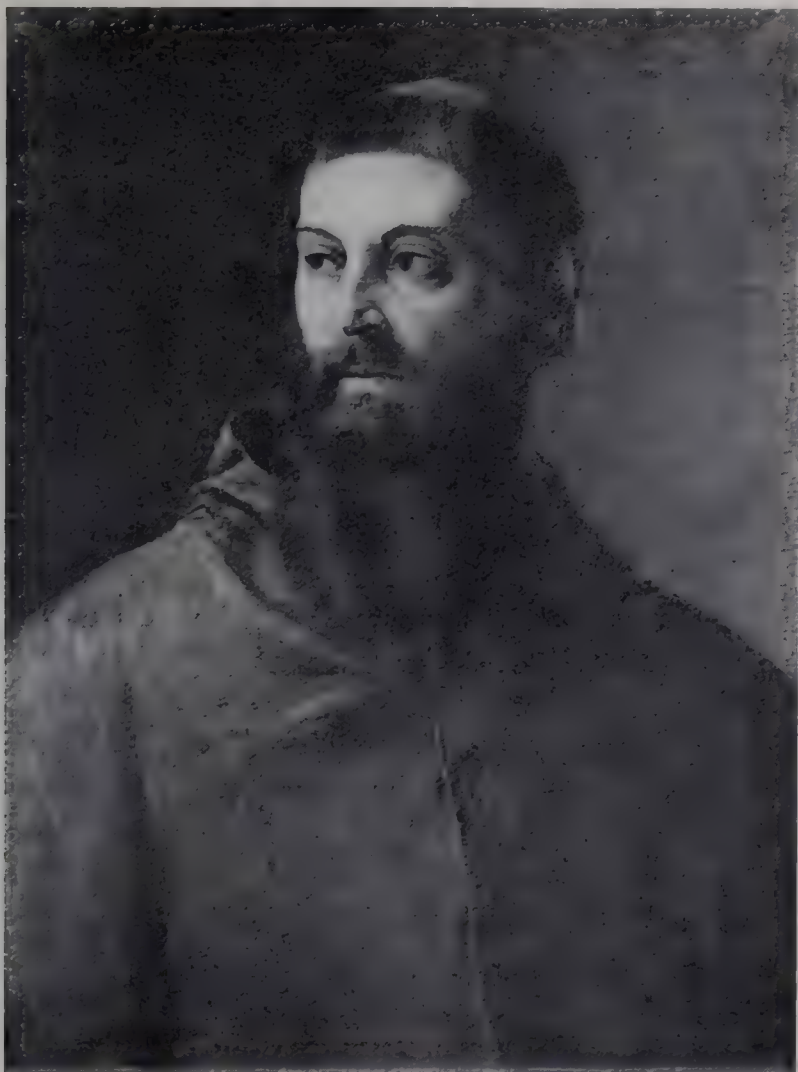



Fig. 41 — Vienna, Museo Storico Artistico.
Sebastiano del Piombo: Ritratto del *Cardinale Pucci.*
(Fot. Löwy).

e raccolta, che è molto frequente ai ritratti di Sebastiano. Par che la posa del tizianesco Paolo III s'impietri, che il fuoco di luce si spenga; e una vita un po' astratta, una grandezza di statua,

sostituisca quell'impeto. Appena la mantella, accartocciata come lamina rovente, esce alquanto dall'impassibilità d'idolo che assume alta, nell'alto seggio, immota e solenne sul fondo grigio, l'immagine del gran dignitario della chiesa, del discendente di stirpe reale.

Infine ricordiamo il ritratto di un gruppo di personaggi presso il Visconte di Lascelles a Londra, ove le varie figure, staccate una dall'altra, non fuse in un aggruppamento vivo, sembrano rispecchiare le diverse fasi ritrattistiche del pittore, dal Cardinale che riecheggia le forme raffaellesche, al rigido gentiluomo che ascolta l'oratore, memore del tipo astuto, duro d'Andrea Doria.

Nella storia dell'arte nostra non è ricordo di altro Maestro, così spontaneo e perfetto assimilatore di stili quale fu Sebastiano del Piombo. Quando prese a modello Giorgione o Tiziano, creó opere quasi confondibili con quelle dei due grandi caposcuola veneti; quando prese a modello il Sanzio, venne confuso con questo, tanto che ritratti di Sebastiano per secoli portarono il nome dell'Urbinate. Comprese questa sua dote singolarissima Michelangelo; e se ne valse per contrapporlo quale rappresentante del suo regno di grandezza scultoria, d'imponenza di masse, d'epica forza, al rivale fortunato, Raffaello, e al suo regno di grazia. Dal mondo veneto, Sebastiano porta con sè, nell'Urbe, quella ricchezza di colore che all'arte della seconda fase romana di Raffaello infonderà vita nuova: l'intonazione verde-oro dell'*uomo malato* nella Galleria Pitti e del *violinista* nella raccolta Rothschild, il romantico paesaggio delle *Deposizioni* di Viterbo e di Leningrado, lo sfolgorio delle stoffe sulla *ignota con cestello di frutti* a Berlino, sono prove delle radici profonde che Sebastiano ha nella sua terra nativa. Anche durante il periodo d'avvicinamento maggiore all'arte del Buonarroti, egli non rinuncia alla splendida tradizione del Veneto: basta il lampeggiar aurato di una nicchia dietro il *Cristo alla colonna*, o l'atmosfera umida e ombrosa che avvolge Adamo ed Eva nel *Cristo al Limbo* del Prado, a ricordarci le origini venete del fido traduttore di Michelangelo. Soltanto, la tendenza pittorica del Veneziano si modifica nel

corso del tempo: per intonarsi alla cupa grandezza dell'arte michelangiolesca si traduce in effetti di luci corrusche tra l'ombra. E nel suo studio di soffocare il colore, di semplificarne la gamma a scopi formali, Sebastiano giunge a creare la mirabile

Fig. 42 — Leningrado, Gall. del Romitaggio.
Sebastiano del Piombo: Ritratto del *Card. Pole.*
(Fot. Hanfstaengl).

visione cromatica della *Sacra Famiglia* del Museo di Napoli, veduta come traverso un velo d'acque verdazzurro.

Ma sin dagli inizi, sin da quando in Venezia dipingeva per San Bartolomeo di Rialto il regale *San Ludovico*, immoto nella

campana metallica del paludamento vescovile, e il gran quadro di *San Crisostomo*, ove immagini e spazio si fondono nella maestà di un largo ritmo, Sebastiano tende a imponenza di forme, a dignità d'atteggiamenti statuari, a solidità di costruzione architettonica. Il suo temperamento lo guidava dunque naturalmente verso Roma, ove fu interprete della compostezza formale di Raffaello e della scultorea grandezza di Michelangelo. Rasentò l'arte dell'Urbinate, di cui intese talora, nei ritratti, la semplificazione costruttiva, la sobria eleganza, il classico spirito, in modo quasi prodigioso, senza vederne la trasfigurazione del modello secondo un ideale di umano candore, di serenità non terrestre. La dignità innata delle creature di Raffaello par si faccia greve, superba, in quelle di Sebastiano; le labbra hanno spesso un'espressione di dura energia, come quelle dell'ignoto raffigurato nel ritratto Tucher, o un tenue sorriso beffardo come quelle del Cardinale del Monte, o una sottile espressione d'ironia, come nel ritratto del Cardinale Ferry Carondelet. La placidità soddisfatta della così detta *Fornarina* nulla ha di comune con la raggiante serenità della *Dama velata*, o con lo sguardo di sogno delle donne fiorentine ritratte dal Sanzio; e la regolare bellezza del giovane con rotulo, a Budapest, par vuota d'anima in confronto ai suoi modelli urbinati; il calmo ritmo della posa, studiato, non spontaneo, nativo, come per le immagini di Raffaello. Son variazioni lievi in apparenza, in realtà profonde, che ci fanno sentire lo spirituale dissidio tra il Veneto gaudente e scettico, e l'Urbinate, venuto a Roma dal Montefeltro, regno dell'umanesimo. Solo talvolta, dove Raffaello e Giorgione sembran fondersi nell'opera di Sebastiano, ad esempio, nel meraviglioso fanciullo violinista della collezione Rothschild, un soffio di calda idealità, un'aura divina di sogno, penetra nell'arte del forte Veneto adottato da Roma. Michelangelo e Tiziano insieme gli ispirano l'esaltato spirito romantico e la monumentale grandezza della *Pietà* di Viterbo, così differente dall'altra di Leningrado, dov'egli, a brevissima distanza di tempo, riflette la sua particolare visione plastico-architettonica, nel serrato aggruppamento delle figure fortemente sbalzate da luce.

In Roma, il dio di Sebastiano diviene ben presto Michelangelo. In lui il pigro veneto trova sostegno, aiuto diretto all'opera; in lui vede avverato quell'ideale di monumentalità, di statuaria imponenza, che fin dagli esordi è in fondo all'arte sua.

Sulle orme di Michelangelo, Sebastiano eleva i gruppi marmorei della *Resurrezione di Lazzaro*, come erte scalinate di roccia che di traverso s'innalzino verso il cielo; vede grandeggiare la mole petrigna del pontefice Clemente VII nel quadro di Napoli; squadra, staccandole dal fondo cupo, la grande figura del Cristo di Madrid e la croce immane che traversa lo spazio fra terra e cielo; scalpella rudemente con piani d'ombra fortissimi la cupa testa del pontefice Clemente VII nella Pinacoteca di Napoli. Sempre più egli mira all'imperio della massa; sempre più vede grandeggiare, guidato dalle creazioni giganti di Michelangelo, l'architettura salda, solenne, compatta, dell'immagine umana. Così egli giunge a creare il capolavoro dell'età matura, il ritratto di Andrea Doria, eroico nella sua chiusa e solitaria grandezza, come nella silente austerità del colore: nero e grigio. Par che lo spirito del Buonarroti si rispecchi, per improvviso miracolo, in questa monumentale figura, che alla dinamica vita delle masse michelangiolesche sostituisce la muta grandezza dello scoglio. Una volontà ferrea spira dall'occhio triste, dalla mano tesa, da tutti i solchi incisi dal tempo sul volto smagrito; ma quella impronta di energia è segnata in una forma immota, chiusa nel silenzio per l'eternità.

Quando egli svolge, nel quadro verdazzurro della Galleria di Napoli, il motivo raffaellesco della *Madonna del velo*, arresta l'ondulazione della linea compositiva di Raffaello; quando getta come nel bronzo il busto di Baccio Valori, sembra rievochi, anche nel gesto della mano col palmo aperto, la fissità antica dei volumi antonelleschi. I motivi dinamici che si scorgono nelle sue opere ci rivelano, perciò, sempre l'aiuto diretto di Michelangelo: così il divincolato movimento di spira che fonde la figura di Lazzaro risorto, nel quadro di Londra, con quella del suo sostenitore; così il gruppo tempestoso degli angeli e

dell'Eterno, che si scatena come nembo carico di folgori sopra la composta architettura della *Natività della Vergine*, nel quadro di Santa Maria del Popolo. La massa veduta in contrapposto dinamico di piani ci rivela dunque, nell'opera del Veneto, il pensiero di Michelangelo, il segno impresso sopra una carta suggeritrice dalla mano formidabile del Fiorentino. Solo nei disegni, Sebastiano fa suo, con intuizione profonda, il movimento tortile della forma michelangiolesca, avvicinandosi in modo impressionante allo spirito del modello, ad esempio nel gruppo di Madonna e Bambino sopra un foglio del Louvre e nell'altro studio di donna e bimbo, dello stesso gabinetto di disegni; e solo qualche volta, negli ultimi tempi, giunge a una sua propria visione inquieta, di vita scattante, elettrica, alla flessibilità d'acciaio del ritratto Schlichting e al tempestoso zig-zag di lampo del *Cristo portacroce* di Leningrado. Solo allora par che egli inclini verso quella visione di forma tesa, articolata, nervosa, che è frequente nell'arte toscana del Cinquecento.

Ma quando pensiamo a questo meraviglioso assimilatore di forme altrui, esempio unico nella storia, vediamo che le opere del Veneto insolente e neghittoso, pronto a lasciare i pennelli per una più comoda e spensierata vita, di qualunque tempo siano, sotto qualunque ispirazione sorgano, Giorgione o Tiziano, Raffaello o Michelangelo, hanno un'impronta comune di solenne fissità costruttiva, uno stesso suggello di stile largo e fermo.

La ricchezza del colore veneto, dalle aurate intonazioni dei primi quadri sino alle atmosfere lampeggianti degli ultimi, adorna le forme, che egli fin dagli esordi vide aprirsi ampie, statuarie, magnifiche, nel meriggio dell'arte italiana [1].

---

[1] Opere di Sebastiano del Piombo e a lui attribuite (da aggiungersi a quelle già elencate nel vol. IX, parte III, pag. 91):

Alnwich Castle, coll. duca di Northhumberland: Frammenti della *Visitazione*, già nel coro di S. Maria della Pace a Roma.

Arezzo, Palazzo Comunale: *Ritratto di Pietro Aretino.*

Berlino, Kaiser Friedrich Museum: *Ritratto di un cavaliere di S. Jago.*

— — *Ritratto di donna*, detta la *Dorotea* (una replica esisteva nel 1908 in casa Persico-Cittadella).

— — *Deposizione* (dubbia).

Berlino. Kaiser Friedrich Museum: *Ritratto d'uomo* detto *L'Aretino* (dubbio).
— — *Giuditta* (dalla Galleria Marlborough).
— già collez. Huldschinsky: *Ritratto di donna* (venduto a Berlino nel 1928. Cfr. Pantheon, I, pag. 45).
— già collez. W. von Bode: *Ritratto d'uomo* (venduto a Berlino nel 1929. Catal. dell'Asta, n. 75).
— Collez. Kaufmann: *Ritratto di Tiziano.*
Broomhall, Collez. Lord Elgin: *Ritratto di donna.*
Budapest, Museo Naz. di Belle Arti: *Ritratto d'uomo* (dalla collezione Scarpa a Motta di Livenza, venduta nel 1895 a Milano).
Burgos, Cattedrale: *La Vergine e il Bambino.*
Cracovia, Collez. Czartoryski: *Ritratto di donna velata* (dubbio).
— Collez. Pokocki: *Doppio ritratto* (M. LOGAN BERENSON, *Rass. d'Arte*, 1915).
Dresda, Galleria statale: *Cristo portacroce.*
Dublino, Galleria Nazionale d'Irlanda: *Ritratto del Card. del Monte* (prov. da Sir High Lane).
Filadelfia, Collez. Johnson: *S. Girolamo* (non del maestro).
Firenze, Galleria degli Uffizi: *Ritratto di donna* detta *la Fornarina* (datato 1512).
— — *Ritratto dell'Uomo malato.*
— — *La morte di Adone* (dubbio).
— Galleria Pitti: *Martirio di S. Agata* (datato 1520).
— — *Ritratto di Baccio Valori.*
— Collez. Berenson: *Ritratto d'uomo* (BERNARDINI, *S. d. P.*, pag. 49).
Kiel, Collez. Martius: *Ritratto di donna* (già Giustiniani-Bandini, poi Steinmeyer).
Lendinara, Chiesa di S. Biagio: *Visitazione* (datata 1525). Non di Sebastiano.
— — *S. Pietro* (attribuito da G. FIOCCO, *Bollett. d'Arte*, 1912, insieme con un *S. Paolo* a Rovigo, Accad. dei Concordi. Probabilmente, però, del dossesco Sebastiano Filippi Cfr. A. VENTURI, *L'Arte*, 1910, pag. 397).
Leningrado, Romitaggio: *Deposizione* (1516. Cfr. L. VENTURI, *L'Arte*, 1912, pag. 132).
— — *Ritratto del card. Reginaldo Pole.*
— — *Ritratto del card. Ant. Pallavicino* (L. VENTURI, ibid.).
— — *Cristo portacroce*
— Collez. Bikoff (già): *Ritratto di donna* (CAVALCASELLE, ed. Borenius, 1912, pag. 250).
— Collez. Leuchtenberg (già): *Ritratto d'uomo* (ibid.).
Linlathen, Collez. Erskine: *Ritratto supposto del card. Enckenvoort* (BERENSON, *Ven. Painters*, pag. 120).
Londra, National Gallery: *Resurrezione di Lazzaro* (1520).
— — *Sacra Famiglia col donatore.*
— — *Sant'Agata* (firmata).
— Collez. Grafton: *Ritratto del card. Ferry Carondelet.*
— Collez. Fairfax Murray: *Ritratto di donna* (simile a quello nella Gall. Barberini a Roma, attr. a S. d. P. dal BERNARDINI, *Bollett. d'Arte*, 1911).
— già Collez. Benson: *Ritratto d'uomo.*
— Collez. Friedeberg: *Donna ignuda seduta in un paese.*
— Collez. Mond: *Ritratto* detto *dell'Aretino.*
— Collez. Landsdowne: *Ritratto supposto di Federico Gonzaga signore di Bozzolo.*
— Collez. Lascelles: *Gruppo di personaggi* (BORENIUS, *Burl. Mag.*, 1920, XXXVII, p. 169).
— Collez. Wimborne: *La Circoncisione* (prov. dalla collezione Manfrin, più prossimo a Palma il Vecchio), venduto all'asta presso Christie, 9 marzo 1923.
Longford Castle (Irlanda), Collez. Lord Radnor: *Ritratto* creduto di *Giulia Gonzaga* (Esposto nella Mostra d'Arte Italiana a Londra, 1930), prossimo al ritratto della collezione Schlichting nel Louvre.
Madrid, Museo del Prado: *Cristo al Limbo.*
— — *Cristo portacroce* (copia antica a Dresda, ritenuta replica originale dal CAVALCASELLE).
— — altro *Cristo portacroce* (simile a quello del Romitaggio).
Minneapolis (U. S. A.), Museo: *Sacra Famiglia e San Giovannino.*

Milano, Collez. L. Campi: *Ritratto di Cardinale* (acquistato nel 1901 all'asta C. I. Wawra a Vienna. Di carattere troppo fiorentino per essere attr. a S. d. P.).
Monaco di Baviera, Collez. privata: *Ritratto di donna vista di profilo.*
Montreal (Canadà), Collez. Angus: *Ritratto del card. Del Monte.*
Napoli, Museo Nazionale: *Ritratto di Clemente VII* a mezza figura.
— — *Testa di Clemente VII* (replica a Firenze, Gall. Corsini).
— — *La Madonna del velo* (replica ad Albenga, coll. privata; altra replica già a Londra, coll. Pinti, secondo il Cavalcaselle, poi proprietà del march. Northampton, esposta a Londra, New Gallery, nel 1894-95).
Newport, Collez. Davis: *Ritratto d'uomo barbuto.*
New York, Metropolitan Museum: *Ritratto di Cristoforo Colombo.*
— Collez. Mrs. H. Harding: *Due ritratti di prelati*, uno dei quali con la data 1519.
— Collez. F. Kleinberger: *Ritratto di Ferdinando d'Avalos e di Vittoria Colonna.*
Norimberga, Collez. già Tucher: *Ritratto di gentiluomo* (venduto). Originale del quadro attribuito a Sebastiano nella Galleria di Montpellier.
Parigi, Louvre: *Visitazione* (1521).
— — *Ritratto di donna* (già Giustiniani-Bandini, poi Steinmeyer, infine Schlichting).
— Collez. Rothschild: *Ritratto di nobiluomo* (dalla vendita Morgan [Breadalbane], 1925).
— Collez. Sedelmeyer: *Ritratto di Francesco degli Albizzi* (opera del Salviati).
— già Collez. Trotti (1909): *Ritratto di Vittoria Colonna e del March. di Pescara* (già Santangelo, Napoli. Cfr. Lafenestre, in *Revue de l'Art anc. et mod.*, 1909).
— — *Ritratto di mons. Della Casa* (ibid.).
Parma, Pinacoteca: *Ritratto di Clemente VII e d'un altro personaggio.*
Potsdam, Museo: *Ritratto del Card. Pallavicino.*
Quantock Lodge, Bridgewater, Collez. Stanley: *Ritratto di Adriano VI* (Cavalcaselle, ed. Borenius, pag. 232).
Richmond, Collez. Cook: *Ritratto supposto di Ercole II duca di Ferrara.*
Roma, Chiesa di S. Pietro in Montorio: Cappella Borgherini (1521-25, affreschi: *Trasfigurazione, Due Profeti, Ss. Pietro e Francesco*; olio: *Flagellazione.* Repliche di questa ultima a Cingoli, S. Esuperanzio - Viterbo, Osservanza - Inghilterra, collez. Landford, secondo il Cavalcaselle, Borenius).
— Chiesa di S. Maria del Popolo: *Natività della Vergine.*
— Collez. Doria: *Ritratto di Andrea Doria.*
— — altro *Ritratto di Andrea Doria in sembianza di Nettuno* (replica a Milano, Brera): entrambi opera del Bronzino.
— Pinacoteca Vaticana: *S. Bernardo.*
— Galleria Barberini: *Ritratto muliebre* (replica di quello già nella Collez. Fairfax Murray a Londra).
— Galleria Borghese: *Ritratto muliebre* (dubbio. Generalmente attribuito al Bronzino, e poi, dal Bernardini, a Sebastiano: *Rass. d'Arte*, 1910, pag. 142).
— Farnesina: lunette, con *Rappresentazioni mitologiche.*
Siena, Palazzo Saracini: *Ritratto d'uomo* (Berenson).
Sinigaglia, Conte Augusti: *Ritratto del medico Arsilli* (circa 1522, firmato). (Replica a Livorno collez. privata. Una debole copia in piccole dimensioni a Spoleto, presso il conte Fausto Forti).
Tewin Waters, Collez. Otto Beit: *Ritratto di signora in effigie di S. Lucia.*
Torino, Collez. Gualino: *La Venere della Tartaruga* (L. Venturi, *Catalogo*, Tav. XXXVIII).
Trento, Raccolta Consolati: *Ritratto di Cardinale.*
Ubeda (Andalusia): *Cristo morto e la Vergine.*
Vienna, Kunsthistorisches Museum: *Ritratto del card. Pucci.*
Viterbo, Museo Civico: *Pietà* (già in S. Francesco).
— — *Flagellazione* (già n. chiesa dell'Osservanza).

II.

LA CRISI DELLA FORMA FIORENTINA.

1.

JACOPO CARRUCCI detto IL PONTORMO

LA VITA. - REGESTI. - BIBLIOGRAFIA. - L'OPERA: Difetti di misura e di gusto, incertezze d'orientamento nelle prime opere, specialmente nell'affresco dei Pittori all'Annunziata, nella " Veronica " della cappella presso la " Sala del Papa " e nella pala di S. Michele Visdomini. - Prima rivelazione dell'acuta sensibilità pontormesca nel ritratto di musico agli Uffizi, nel doppio ritratto di casa Guicciardini, nelle cupe immagini giovanili della raccolta Johnson e in palazzo Bianco. - Massimo accostamento del Pontormo alla pittura di Andrea del Sarto nel ritratto di " Dama con fusi " agli Uffizi, nella Predella con " Pietà e Santi " a Dublino, e nell'" Interno d'ospedale " dell'Accademia fiorentina. - Prima apparizione di elementi nordici nelle " storie di Giuseppe Ebreo ", divise tra Londra e Panshanger, e pieno sviluppo di questa tendenza vitale alla formazione dello stile d'Jacopo nella " Madonna e due Santi " agli Uffizi, nella " Epifania " di Palazzo Pitti e negli affreschi della " Via Crucis " nel chiostro della Certosa di Val d'Ema. - Trionfo del capriccio lineare e cromatico nell'affresco della lunetta di Poggio a Cajano: esempio tra i massimi di pura decorazione nell'arte italiana. - Intensificazione del distacco d'ombra e luce nella " Cena in Emmaus " dell'Accademia fiorentina e nel ritratto di fanciullo in casa Baldovinetti. - Moderno ardimento cromatico nella " Madonna con Gesù e Giovannino " alla Corsini. - Sottigliezze e raffinatezze lineari e cromatiche nella floreale pittura della " Deposizione di Cristo " a Santa Felicita. - Un gruppo di capolavori, in cui la linea vibrante e il vivace effetto di colore rispecchiano tutta l'acutezza dell'inquieto intelletto d'Jacopo: il ritratto di musico in casa Guicciardini, l'" Alabardiere " nel Fogg Art Museum di Cambridge, la " Visitazione " della Chiesa di Carmignano, il ritratto di giovinetto a Lucca, la " Dama in verde „ di Hamptoncourt. - Squilibrio delle ultime opere, dove si ravviva la tendenza michelangiolistica. - Profilo artistico del Pontormo. - CATALOGO DELLE OPERE.

1494, circa il 25 o il 26 di maggio — Jacopo di Bartolomeo di Jacopo di Martino Carrucci pittore fiorentino, nasce a Pontormo presso Empoli. (Il Vasari dà come anno di nascita il 1493. Invece un'iscrizione che si trovava sugli affreschi del Pontormo in S. Lorenzo a Firenze, fa spostar questa data. [illegible] VASARI, vol. VI, pag. 288, n. 1):

[illegible]

LXII . menses VII . dies VI - A. S. MDLVI ». Si sa che l'artista fu sepolto nella SS. Annunziata il 2 gennaio 1557 (stile fiorentino 1556); era quindi morto probabilmente il giorno avanti, o l'ultimo dell'anno: calcolando, si ottiene la datazione sopra citata. Il Clapp (*Jacopo Carucci da Pontormo*, New Haven 1916) dà invece con leggero errore la data 24 maggio. Che il Pontormo sia nato nel 1494 è testimoniato anche da un atto del 20 agosto 1549, stipulato con lo Spedale degli Innocenti, dove è detto « d'età d'anni 55». (Cfr.C lapp, op. cit., doc. XXVI, pag. 283).

1499 — Secondo il Vasari muore in quest'anno il padre dell'artista, Bartolomeo.

1503, 10 aprile — Compra (o forse meglio prende in affitto?) con un « maestro Alexandro » una casa in Valfonda dai frati di S. Maria Novella, poi venduta dai frati stessi, il 26 maggio 1509, a Mariotto « dipinctore », cioè all' Albertinelli (Cfr. Clapp, op, cit., doc. XI, pag. 273 e pag. 5). Il Clapp suppone che già prima di quest'anno lavorasse come apprendista dai frati.

1504 — Muore, così il Vasari, la madre di lui, Alessandra di Pasquale di Zanobi da Pontormo.

1506 — Stando al Vasari, muore in quest'anno il nonno materno dell'artista, Pasquale di Zanobi da Pontormo, e Jacopo resta affidato alle cure della nonna materna, Brigida.

1508, 24 gennaio (stile fior. 1507), 24 maggio, 16 giugno, 22 giugno — Atti relativi all'eredità di Bartolomeo di Jacopo pittore da Pontormo, dai quali appare che l'artista era stato dato in tutela ai Pupilli; cosa attestata del resto anche dal Vasari, assai informato per questa *Vita* dalle notizie del Bronzino, il quale le aveva avute dal Pontormo stesso, suo maestro (Cfr. Clapp, op. cit., doc. XI, pag. 274).

1508 — Prima del 5 settembre di quest'anno (partenza di Raffaello da Firenze) doveva aver dipinta una piccola *Annunziazione* ricordata dal Vasari come ammirata dal Sanzio nel suo soggiorno fiorentino.

1510-1511 — Circa questo tempo sembra sia andato a bottega con Andrea del Sarto. Il Vasari specifica che questo accadde nel 1512 (dopo esser stato a imparare da Leonardo, Mariotto Albertinelli, e Piero di Cosimo). Aggiunge che vi andò dopo che Andrea aveva « appunto... fornito nel cortile de' Servi le storie di S. Filippo »: queste erano però terminate nel 1510. Perciò, o il Pontormo si allogò da quel maestro nel 1510, o, se nel 1512, quando le storie di S. Filippo Benizzi eran già da tempo scoperte. Avrebbe eseguita in quest'anno 1512 o giù di lì, anche la predella per l'*Annunciazione* di Andrea del Sarto oggi a Pitti, già nella chiesa di S. Gallo: e vi avrebbe lavorato anche il Rosso. Tale notizia fu data al Vasari dal Bronzino, che si ricordava di averla sentita dire dal Pontormo stesso. Il gradino citato è perduto.

1513 — Circa quest'anno pare eseguisse l'affresco della *Madonna e Santi*, ecc. già in S. Ruffillo (Raffaello), ora nella cappella di S. Luca presso la SS. Annunziata. La parte superiore, con l'Eterno, è perduta.

1513, novembre — Pagamento di un fiorino d'oro al Pontormo « per parte di dipintura sopra l'archo della porta » della SS. Annunziata (Cfr. Clapp, op. cit., loc. XII, p. 275). Il Vasari racconta che in seguito all'elezione di Leone X (1513) fu deciso di erigerne lo stemma sull'arco d'entrata di quella chiesa e di dipingere accanto all'arme due Virtù, *Fede e Carità*. Andrea di Cosimo Feltrini, al quale prima eran stati commessi gli affreschi, rinunziò all'incarico delle figure allegoriche e passò la commissione al Pontormo (allora alla bottega di Andrea del Sarto), tenendo per sè soltanto parti di minore importanza, come le dorature. Il Clapp dice (pag. 9, op. cit.) che anche i documenti provano come veramente il Pontormo lavorasse col Feltrini, ma l'atto citato da lui a riprova di questo — doc. XII, pag. 275 — parla in realtà di « andrea dagnolo dipintore », cioè di Andrea del Sarto, riferendosi a spese subite « per inorare e' capitelli de' sua quadri a dipinto ». Le *Virtù* restano, ma sciupatissime.

1514-1515 — Fa vari carri per i carnevali di questi due anni, alla Compagnia del Diamante e a quella del Broncone.

1514, marzo, aprile e giugno — Pagamenti da parte dei frati della SS. Annunziata per la pittura delle *Virtù* sull'arco della porta, a Jacopo e ad « Andrea d'Agnolo dipintore » (v. sopra). Cfr. CLAPP, op. cit., doc. XII, p. 275.

1514, dicembre — Sono pagate a « Jachopino dipintore » 21 lire « per il quadro fa nel ciostricino », cioè per la *Visitazione* nel chiostrino dell'Annunziata (CLAPP, doc. XIII, pagg. 275 e 119).

1515, 24 aprile, 28 maggio — Pagamenti per la *Visitazione* citata. (CLAPP, doc. XIII, pagg. 275 e 119).

1515 — Verso la metà di quest'anno pare decorasse la cappella presso la Sala del Papa (adiacente a S. Maria Novella) con la *Veronica, l'Eterno e puttini*, per la venuta di Leone X a Firenze.

1515, autunno — Fa apparati festivi per la venuta di Leone X (30 novembre 1515). Dipinti intorno a quest'anno, secondo il Vasari, sarebbero i venti quadretti per il carro della Moneta, appartenente ai maestri di Zecca, che andava « ogni anno per S. Giovanni in processione ». I quadretti sono oggi proprietà del Comune di Firenze.

1516, 4 marzo, 13 maggio, giugno — Pagamenti per l'affresco nel chiostrino dell'Annunziata (Cfr. CLAPP, op. cit., pag. 119 e doc. XIII, pag. 275 e segg.).

1517, 7 dicembre — Muore a quindici anni sua sorella Maddalena (VASARI-MILANESI, vol. VI, 246, nota). Il Vasari indica erratamente come anno della morte il 1512.

1518 — Pala in S. Michele Visdomini con la *Madonna in trono e Santi*. La data è iscritta sul libro di S. Giovanni Evangelista. Il Vasari dice erratamente questo dipinto del 1516.

1518-1519 — Dipinge i quadretti con *storie di Giuseppe* per la camera di Pier Francesco Borgherini (ora alla Gall. Naz. di

Londra e nella collez. di Lady Desborough a Panshanger), il ritratto di Cosimo il Vecchio (Uffizi) e i drappelloni per la morte di Bartolomeo Ginori, perduti. La data 1518 per i quadretti Borgherini è fissata dal Clapp (pag. 21) in base al fatto affermato dal Vasari esservi il Bronzino rappresentato quindicenne (era nato il 17 novembre 1503). Il ritratto di Cosimo il Vecchio gli fu ordinato da Goro Gheri quando era segretario di Lorenzino de' Medici (morto il 4 maggio 1518. Bartolomeo Ginori morì nel 1519).

1519 — Circa quest'anno avrebbe dipinti i *Ss. Michele e Giov. Evangelista* a Pontormo: il Vasari li dice posteriori alla pala in S. Michele Visdomini (1518). Circa lo stesso tempo sarebbe da porre (Vasari) il *S. Quintino*, oggi nel museo di Borgo S. Sepolcro, commesso a Giovan Maria Pichi e finito dal Pontormo, anzi « quasi .... tutto di sua mano ». Intorno a questi anni avrebbe dipinto, sempre secondo la stessa fonte, l'*Adorazione dei Magi* per Giov. Maria Benintendi (ora a Pitti?) ed altre cose.

1520-1521 — Risale a questi anni la decorazione della lunetta nel salone della villa Poggio a Caiano. Il 1° dicembre 1521 morì Leone X e per questa morte s'interruppe la decorazione della sala.

1522 — In quest'anno lasciò Firenze (v. Vasari) per sfuggire la peste e cominciò a dipingere per i frati della Certosa (S. Lorenzo al Monte).

1524, 15 e 16 aprile, 26 maggio, 16 agosto, 20 settembre, 29 e 30 ottobre, 3 dicembre — Pagamenti per gli affreschi nel cortile grande della Certosa (Clapp, doc. XIV, XV e XVI, pag. 276 s.).

1525 — È registrato fra i pittori dell' Accademia del disegno (Clapp, doc. XVIII, pag. 279).

1525, 28 febbraio (stile fior. 1524), 15 aprile, 4 giugno, 12 e 25 agosto, 30 ottobre, 15 novembre, 1°, 19 e 20 dicembre — Pagamenti per le pitture nella Certosa (Clapp, doc. XV e XVI,

pag. 277 e s.). Fra questi uno ve n'è, senza indicazione di mese e di giorno, in cui all'artista son dati 1 ducato e 6 lire « per tanti colori e la cornice per fare lo cenaculo de la despensa », cioè la *Cena in Emmaus*, oggi proprietà delle Gallerie di Firenze. Tale data è anche iscritta in un cartellino alla base del quadro, dove era stato erroneamente letto, prima del Clapp, 1528. Il dipinto è ricordato anche dal Vasari.

Il 28 febbraio son valutate come pagamento all'artista « some 8 di flasconi ebe in più volte e una meza catasta di legno », mandategli a Firenze, dove il Pontormo era tornato ma donde veniva ancora di quando in quando a lavorare alla Certosa.

1525, 22 maggio — Lodovico di Gino Capponi acquista da Bernardo Paganelli la cappella in S. Felicita (Arch. Capponi, cod. III, c. I ss.: vedi F. Massai, *Notizia del ritratto di Francesca di Lodovico Capponi*, ecc., per Nozze Capponi-Arbuthnot, Firenze 1924, pag. 7; e Clapp, op cit., doc. XVII, pag. 279). La decorazione del Pontormo in questa cappella è dunque posteriore a tale data: e sembra duri fino al 1529.

Fra questi anni il Clapp (pag. 45) e del resto anche il Vasari, mettono pure il tabernacolo di Boldrone.

1526, 5 giugno — È ricordato nel Libro Verde dei Medici e Speziali come « pictor in civitate Florentiæ » per certe questioni d'immatricolazione (Clapp, doc. XIX, pag. 279).

1526, 29 marzo, 3 luglio, 25 agosto, 5 ottobre, 14 novembre, 1° e 15 dicembre — Pagamenti relativi ai lavori nella Certosa e (3 luglio, 14 nov. e 1° dic.) per mandare all'artista a Firenze, « un barile di vino... legne et frasconi » (Clapp, doc. XIV, XV e XVI, pagg. 276 e 278).

1527, 4 gennaio, 10 febbraio, 18 marzo (stile fior. 1526), 5 aprile, 27 novembre, 5 dicembre — Da parte dei frati della Certosa gli son fatti pagamenti, uno dei quali (27 nov.) per mandargli a Firenze « staia 6 de farina et paia 2 de galine » (Clapp, docc. XIV, XV e XVI, pag. 276 e ss.).

1527-1530 — Il Clapp (op. cit., pag. 51 e s.) pone fra il maggio 1527 (cacciata dei Medici) e il 2 agosto 1530 (fine dell'assedio di Firenze) la *S. Anna, Maria Vergine e Santi* per le monache di S. Anna, ora al Louvre, che « gli fu fatta fare dal capitano e famiglia di palazzo ». Nel 1527 era Gonfaloniere Niccolò Capponi, parente di quel Lodovico per cui lavorava in quegli anni il Pontormo.

1528, 28 febbraio (stile fior. 1527) — Ultimo pagamento per i lavori nella Certosa (Clapp, doc. XIV, pag. 276).

1528-1530 — Il Clapp (pag. 55) pone fra questi anni la *Visitazione* di Carmignano, già nella villa Pinadori in quel paesetto, ora in chiesa.

1529, 15 marzo — Compra « dua siti » dallo Spedale degli Innocenti in via Laura « et di poij a murato una per suo abitare . per fare la bottega — et di poij invero in tutto per fare il suo abitare ». Così in una portata al Catasto (Clapp, doc. XX, pag. 280) del Quartiere di S. Giovanni.

1529 — Circa quest'anno, nel quale Francesca di Lodovico Capponi sposa Vieri di Cambio de' Medici, il P. le fa il ritratto sotto le apparenze di S. Maria Maddalena: così il Massai, op. cit., pag. 9, che lo identifica con un dipinto ora nella collezione del conte Piero Capponi a Firenze.

1531, 26 novembre — Prima di questo giorno Michelangelo aveva finito il cartone del « *Noli me Tangere* » per Alfonso d'Avalos marchese del Vasto, dal quale il Pontormo trasse un quadro; che tanto piacque da esserne richiesta all'artista una seconda copia: l'uno e l'altra sono perduti. Vedi E. Steinmann, in *Boll. d'Arte*, 1925-26, V (2ª serie) pag. 8 e s.

1534 — Circa quest'anno dipinse una *Venere e Cupido* da cartone di Michelangelo (ora agli Uffizi? Cfr. Steinmann, artic. cit.).

1534 — In una portata al Catasto (Quartiere di S. Maria Novella e S. Giovanni) dice di avere ancora la casa « nel popolo di S. Piero Maggiore in via Laura ... per suo uso »: e s'aggiunge:

« dallui detto che è murata di nuovo » (Clapp, doc. XXI, pag. 280).

1534-1535 — Tra l'autunno del primo e la primavera del secondo anno va posto il ritratto di Alessandro de' Medici, identificato dal Clapp con uno nella Collez. Johnson a Filadelfia. Siccome Alessandro vi è rappresentato (fatto accertato anche da antiche fonti) in lutto, per la morte di Clemente VII suo padre, il Clapp suggerisce la datazione di cui sopra. Del ritratto parla una lettera di Costantino Ansoldi a Francesco de' Medici del 23 novembre 1571. (V. per tutto ciò Clapp, op. cit., pagg. 64, 170 e 280 e ss.).

1536, 13 dicembre — Secondo il Vasari finisce i lavori nella villa di Careggi, perduti.

1538-1543 — Intorno a questi anni affrescava una loggia nella villa di Castello: perduta (cfr. Vasari).

1539, 12 e 19 ottobre — Lettere di Annibal Caro a mons. Giovanni Guidiccioni a Fossombruno, dove si parla di un ritratto del Guidiccioni finito allora dal Pontormo (Clapp, doc. XXIV, pag. 282 e s.).

1545-1546 — Pare che in questi anni abbia fatto cartoni per arazzi (Clapp, op. cit., pag. 183 e ss.).

1546 — Inizia gli affreschi nel coro di S. Lorenzo, ai quali lavorò fino alla morte. Essi furono terminati poi dal Bronzino e scoperti il 23 luglio 1558. Vennero poi distrutti nel 1738.

1549 — Portata al Catasto dove parla ancora della sua casa « nel popolo di S.º Piero Magiore in via Laura » (Cfr. Clapp, op. cit., doc. XXIII, pag. 282).

1549, 20 agosto — Fa « una comessa », cioè un vitalizio, di 100 fiorini con lo Spedale degli Innocenti per « avere ogni anno durante sua vita naturale, ch'è d'età d'anni 55, staia XXIIII° di grano, barili VI° di vino et barile I° d'olio » (Cfr. Clapp, docc. XXV-XXVI, pag. 283).

1550, 23 marzo (stile fiorentino 1549) — Pagamento per il vitalizio con lo Spedale degli Innocenti (Clapp, doc. XXV, p. 283).

1555, 7 gennaio (stile fior. 1554: sotto quest'anno, non tenendo conto del diverso computo, lo segna il Clapp) — Inizia un « Diario » dove in mezzo a notizie di singolare vita quotidiana, parla di continuo dei suoi lavori in S. Lorenzo (il « Diario » è riprodotto integralmente nel cit. volume del CLAPP).

1555, 1° marzo (stile fior. 1554) — Vengon fatti pagamenti a « Bastiano del Gostra pittore con m.° Jac.° da Pontormo »; questi si riferiscono probabilmente alle pitture nel coro di S. Lorenzo, dove Bastiano (di cui non sappiamo nulla) avrà aiutato Jacopo. Cfr. CLAPP, op. cit., doc. XXVII, pag. 283 e s.

1556, 18 ottobre — A questa data termina il « Diario » (CLAPP, pag. 309).

1556, 31 dicembre o 1557, 1° gennaio — Muore, secondo il Vasari d'idropisia. Si oscilla fra queste due date perchè, sapendo che fu sepolto il 2 del gennaio successivo, si suppone fosse morto un giorno o due avanti. Aveva oltre 62 anni (v. iscrizione riportata sotto il primo dato biografico di lui).

1557, 2 gennaio — È sepolto nell'Annunziata « nel primo chiostro.... sotto la storia che egli già fece della *Visitazione* ». I suoi resti furono poi trasportati dopo il 1565 nella Cappella di S. Luca, annessa alla chiesa e al convento. (CLAPP, docc. XXVIII e XXIX, pag. 284).

1558, 3 febbraio (stile fior. 1557) — Resta un atto circa l'eredità del Pontormo, morto intestato, che doveva andare al suo parente più prossimo, Andrea del fu Antonio di Bartolomeo tessitore, « nato ex domina Margherita Giachi calzolarij de Pontormo, sorore patruali dicti Andreæ »... (CLAPP, doc. XXX, pag. 284) [1].

---

[1] Bibliografia sul Pontormo: B. VARCHI, *Due Lezzioni*, etc., Firenze, 1549; G. VASARI, *Le Vite*, 2ª ed., 1568 (a cura di G. Milanesi, Firenze, 1878-81; ed. tedesca, Strasburgo, 1906 : VI vol., *Die Florentiner Maler des XVI Jahrhundert*, a cura di G. Gronau); R. BORGHINI, *Il Riposo*, Firenze, 1584; A. LAPINI, *Diario fiorentino* (circa 1587-1596), pubblicato da G. O. Corazzini, Firenze, 1900; J. von SANDRART, *Academia Teutonica*, etc., o *Teutsche Academie der Edlen... Künste*, Norimberga, 1675; F. BOCCHI e G. CINELLI, *Le Bellezze della città di Firenze*, F renze, 1677; L. DEL MIGLIORE, *Firenze città nobilissima illustrata*, Firenze,

* * *

La prima opera di Jacopo Carrucci a noi nota, l'affresco della cappella dei Pittori all'Annunziata (fig. 43), appartiene alla cerchia di Fra' Bartolommeo e di Andrea del Sarto, per lo

---

1684; *Ristretto delle cose più notabili della città di Firenze*, Firenze, 1689; G. RICHA, *Notizie istoriche delle chiese Fiorentine*, 10 voll., Firenze, 1754-62; F. RAU e M. RASTRELLI, *Serie degli uomini i più illustri*, ecc., Firenze, 1773; D. MORENI, *Notizie istoriche dei contorni di Firenze*, Firenze, 1791-1794; L. LANZI, *Storia pittorica dell'Italia*, Bassano, 1795-96 (altre edizioni, Firenze, 1834, Venezia, 1837-39); V. FOLLINI, *Firenze antica e moderna illustrata*, Firenze, 1802; D. MORENI, *Continuazione delle memorie istoriche della... Basilica di S. Lorenzo di Firenze*, Firenze, 1816; *Pitture a fresco d'Andrea del Sarto e d'altri celebri Autori nel chiostro della SS. Annunziata* disegnate e incise da Alessandro Chiari con illustrazione di Melchior Missirini, Firenze, 1834; G. F. WAAGEN, *Verzeichnis der Gemälde-Sammlung des Königl. Museums zu Berlin*, Berlino, 1837; G. GAYE, *Carteggio inedito d'artisti*, tomi 3, Firenze, 1839-1840; G. ROSINI, *Storia della Pittura Italiana*, Pisa, 1839-47 (altra ediz. 1848-52); P. PASSERINI, *Storia degli stabilimenti di beneficenza di Firenze*, Firenze, 1853; G. F. WAAGEN, *Treasures of Art in Great Britain*, Londra, 1854; M. A. GUALANDI, *Nuova raccolta di lettere*, vol. III, Bologna, 1856, pag. 62 segg.; C. CONTI, *Ricerche storiche sull'arte degli arazzi in Firenze*, Firenze, 1875; U. ROSSI, *I deschi da parto*, in *Arch. stor. dell'Arte*, III, 1890, pag. 79; G. FRIZZONI, *Arte italiana del rinascimento*, Milano, 1891; G. MORELLI (Ivan Lermolieff), *Kunstkritische Studien über Italienische Malerei. Die Galerien zu München und Dresden*, Lipsia, 1891; G. FRIZZONI, *La raccolta del Sen. Giovanni Morelli in Bergamo*, in *Arch. Stor. d. Arte*, V, 1892, pag. 222; ID., *La Galleria Morelli in Bergamo*, Bergamo, 1892; CONTI C., *La prima reggia di Cosimo I*, Firenze, 1893; A. VENTURI, *Il Museo e la Galleria Borghese*, Roma, 1893; G. FRIZZONI, *Appunti del senatore Giovanni Morelli a proposito della Galleria del Prado*, ecc., in *Arch. Stor. d. A.*, VII, 1894, pag. 63; G. LAFENESTRE, *La Peinture en Europe. Florence*, Parigi, 1895; E. JACOBSEN, *La Galleria Brignole-Sale De Ferrari in Genova*, in *Arch. stor. d. A.*, II, 1896, pag. 120; G. MORELLI, *Della pittura italiana. Le gallerie Borghese e Doria Pamfili*, Milano, 1897; E. JACOBSEN, *La Pinacoteca di Torino*, in *Arch. stor. d. A.*, III, 1897, pag. 130; ID., *Die Drei Parzen in der Galerie Pitti zu Florenz*, in *Zeitschr. f. bild. Kunst*, N. F. IX, 1898, pag. 118 segg.; ID., *Die Handzeichnungen der « Uffizien », in ihren Beziehungen zu Gemälden, Skulpturen und Gebäuden in Florenz*, in *Repert. f. Kstwiss.*, XXI, 1898, pag. 281; ID., *Italienische Gemälde in der National-Galerie zu London*, in *Ibid.*, XXIV, 1901, pag. 365; ID., *Italienische Gemälde im Louvre*, in *Ibid.*, XXV, 1902, pag. 185; A. COLASANTI, *Il Diario di Jacopo Carrucci da Pontormo*, in *Bull. d. soc. filol. romana*, 1902, n. 2, pag. 35; B. BERENSON, *Drawings of the Florentine Painters*, Londra, 1903; C. GAMBA, *Un quadro del Pontormo a Carmignano*, in *Rivista d'Arte*, II, 1904, pag. 13; G. LAFENESTRE e E. RICHTENBERGER, *La Peinture en Europe. Rome, Les Musées*, Parigi, 1905; O. H. GIGLIOLI, *Il San Giovanni Evangelista e il S. Michele dipinti da Pontormo per la chiesa di San Michele a Pontormo presso Empoli*, in *Rivista d'Arte*, III, 1905, pag. 146; B. BERENSON, *La pittura italiana nella raccolta Yerkes*, in *Rassegna d'Arte*, VI, 1906, pag. 35; G. CAROCCI, *Chiesa di Sant'Anna sul Prato*, in *L'Illustratore fiorentino*, 1906, pag. 96-97; G. FRIZZONI, *La Galleria dell'Accademia Carrara*, Bergamo, 1907; M. CRUTTWELL, *A guide to the paintings in the Florentine Galleries*, Londra, 1907; C. GAMBA, *Quadri nuovamente esposti agli Uffizi*, in *Bollettino d'Arte*, I, 1907, fasc. VII, pagg. 20-22; W. WAETZOLDT, *Die Kunst des Porträts*, Lipsia, 1908; I. B. SUPINO, *I ricordi di Alessandro Allori*, Firenze, 1908, pag. 28 e segg.; H. THODE, *Michelangelo, Kritische Untersuchungen über seine Werke*, Berlino, 1908-1912; M. CRUTTWELL, *A guide to the paintings in the churches and minor museums of Florence*, Londra, 1908; CROWE e CAVALCASELLE, *A new History of Painting in Italy*, a cura di E. HUTTON, Londra, 1908-1909, vol. III, passim; BERENSON B., *Florentine Painters of the Renaissance*, 3ª ed., Londra-New York, 1909; H. GEISENHEIMER, *Gli arazzi nella Sala*

schema affusato delle forme, i tipi arrotondati e morbidi, e l'applicazione dell'ombra sfumata, che in lui si fa translucida, serica. Ma più ancora che l'influsso, ancora esterno, dell'arte di Andrea e quello di Fra' Bartolommeo, visibile soprattutto nell'enfasi

---

dei Dugento a Firenze, in *Bollett. d'Arte del Min. P. I.*, III, 1909, pag. 137; C. CARNESECCHI, *Sul ritratto d'Alessandro de' Medici dipinto dal Pontormo*, in *Rivista d'Arte*, VI, 1909, pagina 31 e segg.; C. GAMBA, *A proposito di alcuni disegni del Louvre*, in *Rassegna d'Arte*, IX, 1909, n. 3, pag. 37; E. SCHAEFFER, *Ein Bildnis Pontormos im Palazzo Pitti*, in *Monatsh. f. Kstwiss.*, marzo 1910, pag. 115; C. GAMBA, *Un ritratto di Cosimo I del Pontormo*, in *Rivista d'Arte*, VII, 1910, pag. 125 e segg.; *Catalogo della Mostra dei disegni di Andrea del Sarto e del Pontormo*, Firenze, 1910; F. MORTIMER CLAPP, *On certain Drawings of Pontormo*, Firenze, 1911; F. GOLDSCHMIDT, *Pontormo, Rosso und Bronzino*, Lipsia, 1911; P. N. FERRI, *I disegni e le stampe della R. Bibl. Marucelliana di Firenze*, in *Bollett. d'Arte del Min. P. I.*, V, 1911, pag. 293; H. VOSS, *Italienische Gemälde im Kunsthistorisches Hofmuseum zu Wien*, in *Zeitschr. f. bild. Kunst*, N. F. XXIII, 1912, pag. 44; JOCELYN FFOULKES C., *Il Catalogo Mond*, in *L'Arte*, XV, 1912, pag. 272; F. DI PIETRO, *Due disegni di Jacopo da Pontormo*, in *Vita d'Arte*, 1912, fasc. 57, II p., pag. 77; *I disegni della R. Galleria degli Uffizi*, ed. L., Olschky, Firenze, dal 1912 in poi; B. BERENSON, *Catalogo della collez. Johnson*, vol. I, *Italian Paintings*, Filadelfia, 1913; F. MORTIMER CLAPP, *Un ritratto di Alessandro de' Medici nella Raccolta Johnson a Filadelfia*, in *Rassegna d'Arte*, XIII, 1913, pag. 63 e segg.; ID., *Les dessins du Pontormo. Catalogue raisonné*, Parigi, 1914; CROWE e CAVALCASELLE, *A History of Painting in Italy*, vol. VI, *Sienese and Florentine Masters of the XVI Century*, a cura di T. BORENIUS, Londra, 1914; F. MORTIMER CLAPP, *Jacopo Carrucci da Pontormo. His Life and Work*, New Haven, 1916; C. GAMBA, *La Ca' d'Oro e la Collez. Franchetti*, in *Boll. d'Arte del Min. P. I.*, X, 1916, pag. 325; DOREZ, *Nouvelles recherches sur Michelange et son entourage*, in *Biblioth. de l'école des Chartes*, LXXVIII, 1917, pag. 448 e segg.; LAVALLÉE, *Les dessins de l'École des Beaux-Arts*, in *Gazette des Beaux Arts*, XIII, 2.e pér., 1917, pag. 268; DOREZ, *Nouvelles recherches sur Michelange et son entourage*, in *Biblioth. de l'école des Chartres*, LXXX, 1918, pag. 179 e segg.; H. VOSS, *Die Malerei der Spätrenaissance in Rom und Florenz*, Berlino, 1920; O. H. GIGLIOLI, *Di un disegno del Pontormo non identificato*, in *Bollett. d'Arte del Min. P. I.*, XIV, 1920, pag. 36; M. TINTI, *Agnolo Bronzino pittore « platonico »*, I, *Dedalo*, I, 1920-21, pag. 223 e segg.; O. SIRÉN, *Utställningenar Italienstra Renässansmälningar i Nationalmuseum*, Stoccolma, 1920; C. GAMBA, *Il Pontormo*, Firenze, 1921; F. JEWETT MATHER, *The Halberdier by Pontormo*, in *Art in America*, X, 1922, pag. 66; F. MORTIMER CLAPP, *A Letter to Pontormo*, in *Art Studies*, 1923, pag. 65; P. SCHUBRING, *Cassoni*, 2ª ed., Lipsia, 1923; J. ALAZARD, *Le portrait florentin*, Parigi, 1924; F. MASSAI, *Notizia del ritratto di Francesca di Lodovico Capponi dipinto da Jac. da Pontormo* (per nozze Capponi-Arbuthnot), Firenze, 1924; G. SINIBALDI, *Una predella del Pontormo*, etc., in *L'Arte*, XXVIII, 1925, pag. 153 e segg.; M. TINTI, *Un romantico del Cinquecento*, in *Belvedere*, VII, 1925, pag. 113; W. FRIEDLAENDER, *Die Entstehung des Antiklassischen Stiles*, in *Repert. f. Kstwiss.*, XLVI, 1925, pag. 60; E. STEINMANN, *Cartoni di Michelangelo*, in *Boll. d'Arte del Min. P. I.*, V, 1925-26, pag. 8 segg.; O. H. GIGLIOLI, *Chiaroscuri inediti di Andrea del Sarto, di un suo aiuto, e del Pontormo*, in *L'Arte*, XXIX, 1926, pag. 365 e segg.; B. BERENSON, *Un portrait de Titien à Budapest*, in *Gaz. des Beaux Arts*, LXVIII, 1926, pag. 156; O. H. GIGLIOLI, *Disegni sconosciuti di Filippino Lippi e del Pontormo*, in *Dedalo*, VI, 1926-27, pag. 777; O. BIE, *Letter from Berlin*, in *Apollo*, VI, 1927, pag. 278; JEWETT MATHER F., *A drawing for Pontormo's lost Raising of Lazarus*, in *Art in America*, XV, 1927, pag. 132; A. VENTURI, *Ancora della Biblioteca di Sir Robert Witt*, in *L'Arte*, XXXI, 1928, pag. 203 e segg.; D. E. COLNAGHI, *A dictionary of Florentine Painters*, Londra, 1928; H. VOSS., *Zeichnungen der Italienischen Spätrenaissance*, Monaco di Baviera, 1928; K. KUSENBERG, *Agnolo Bronzino*, in *Old Master Drawings*, dicembre 1929, pag. 37; E. TIETZE-CONRAT, *Ein plastisches Modell des Pontormo*, in *Zeitschr. f. Bild. Kunst*, LXIII, 1929-30, pag. 165.

di gesto dei due Santi laterali, par che il Pontormo senta qui il dominio di Michelangelo, raramente più tardi così visibile nella maniera nuova e personalissima del Fiorentino. La salda forma della Vergine, con il suo movimento a vite, e più ancora certe note acute e stridule di colore, tendenti ad effetti di risalto plastico, sono palesi indizi di obbedienza, alquanto meccanica, ai principî dell'arte michelangiolesca. Essi bastano a dimostrarci quanto sia profondo, sin dall'inizio, il dissidio tra la visione di Andrea e quella di Jacopo: l'una tendente a sgranare, a velare il colore, a fonderlo, così da attenuar il rilievo dei corpi per amore di morbidezza pittorica, l'altra incline a dissociare le tinte per dar alle forme evidenza plastica. Se dunque, da un lato, Jacopo Carrucci par aderisca agli esempî di Andrea, dall'altro ci si presenta in atteggiamento indipendente, anzi, in certo modo, opposto a quello del Maestro. E sebbene l'insieme dell'opera sia fiacco, e le due figure laterali di Santi e l'altra inginocchiata in primo piano siano esempi di un vuoto manierismo, l'affresco della cappella dei pittori lascia intravvedere la personalità del Pontormo in questa stessa ricerca di mezzi d'espressione estranei all'arte del Maestro celebrato nella cui bottega allora lavorava. Il mulinello del nudo Gesù, che fa di gambe e braccia ruota, segna lo spunto a uno svolgersi ornamentale di curve attorno l'affusato gruppo del centro; e la tensione spasmodica dell'atteggiamento di una figura che par cada riversa nell'estasi, travolta da mistica agonia, è già un esempio dell'acuta sensibilità lineare d'Jacopo.

La composizione, slegata in quest'affresco per il dissidio fra i contorni calligrafici del gruppo centrale e l'architettonica fissità delle due figure laterali, nella successiva grande opera del Pontormo, la *Visitazione* (fig. 44) sulle pareti del chiostrino dei Voti all'Annunziata, tende a coordinarsi in un insieme complesso, dove ogni immagine è con studio meditato, e anche troppo evidente, collegata alle linee di un agile fondo architettonico. Sempre orientato verso effetti di plastica monumentale, il Pontormo ingrandisce le forme; stabilisce contrapposti di posa tra

figure erette con l'enfasi oratoria di Fra' Bartolommeo e altre disposte in linee oblique a zig-zag; e non riesce ad evitare l'im-

Fig. 43 — Firenze, Cappella dei Pittori all'Annunziata.
Jacopo da Pontormo: *Madonna e Santi.*
(Fot. della Sovrintendenza all'arte medievale e moderna di Firenze).

pressione di sforzo, anzi di leggiero squilibrio, prodotta dallo slancio sgarbato della vecchia Sant'Anna, che anche per il giallo stridulo della veste, d'origine michelangiolesca, ci presenta in

aspetto quasi plebeo l'arte dell'aristocratico Maestro. Siamo, qui, ben lontani dal ritmo compositivo, perfetto nella sua pla-

Fig. 44 — Firenze, Chiostrino dei Voti all'Annunziata.
Jacopo da Pontormo: *La Visitazione.*
(Fot. Alinari).

cidità, delle figure di Andrea del Sarto entro la sonora volta a botte della chiesa ove si svolge il «miracolo della guarigione di un bimbo cieco per opera di San Filippo Benizzi». Senza rinun-

ciare al pittorico dominio dell'ombra, che attenua la precisione plastica delle immagini, Andrea ha stretto figure e ambiente in un insieme ben altrimenti indissolubile di quello raggiunto da Jacopo traverso il gioco alterno delle pose, ora volutamente statuarie, come nel Santo col libro, nella canefora, e nella madre con il fanciullo tra le braccia, ora disciolte e rapide, come nelle altre di Sant'Anna e dell'inginocchiato Gioacchino. E le tenui

Fig. 45 — Firenze, S. Maria Novella, Sala del Papa. Pontormo: *La Veronica.* (Fot. Sovraintendenza d'Arte a Firenze).

lesene son troppo avvicinate alle ampie quadrature dei corpi umani, per non lasciarci sentire anche qui un leggiero disordine compositivo, e la fatica, l'incertezza di chi ancor cerca la propria strada nell'arte. Ben altrimenti nuova e franca si presenta la personalità del Rosso nella sua prima opera sulle pareti dello stesso chiostro, il coro entusiasta degli Apostoli attorno all'Assunta! Accanto all'ardito esordio del Rosso, il Pontormo ci appare un tradizionalista incerto fra la grandiosità architettonica dei Michelangiolisti e le pittoriche sottigliezze di Andrea.

La sua personalità si esprime soprattutto nell'atmosfera sot-

tile e limpida, con ombre tenui e con una freschezza di luci ignota ad Andrea: entro lo spazio della grande nicchia a linee semplici, a incavi leggieri, circola un'aria più trasparente, e, si direbbe, più frizzante, di quella fumosa, morbida, tenera d'ombre, che è propria del Maestro.

E se l'impronta della scuola di Andrea del Sarto si ripete nei volti femminili, essi rivelano una diversa psicologia: ad esempio, la donna seduta sui gradi volge verso noi l'ovale andreesco; ma nella posa lieve e come sospesa, nell'occhieggiar tra molle e curioso, essa è già un tipico Pontormo. In contrasto con le altre forme pesanti e compatte, questa immagine muliebre, e più ancora il fanciullo nudo che disegna sui gradi un'obliqua scattante, accennano di lontano agli atteggiamenti elastici e lievi delle figure di Poggio a Cajano.

Anche nella decorazione a fresco della cappella presso la Sala del Papa, con la *Veronica*, l'*Eterno e puttini* (fig. 45), eseguita probabilmente nel 1515, in occasione della venuta di Leon X a Firenze, il Pontormo dimostra, in raffronto con la forma dolce e morbida di Andrea, un certo ardire nella presentazione della figura di Veronica, quasi proiettata fuor del baldacchino bartolomeesco, che dall'alto della lunetta ricade su due finti pilastri. Ma come davanti alla figura di Santa Elisabetta nell'affresco del chiostro dell'Annunziata, qui si ha l'impressione di un ardimento cromatico e lineare di cattivo gusto, di un effetto forzato, sgarbato. In quell'affresco il Pontormo mira a un insieme architettonico monumentale; qui invece, tenendo principalmente a un effetto decorativo, compone un apparato di festa con la seta del baldacchino sciorinata dall'alto, e con sorridenti cherubi che guardan curiosi alla Santa od occhieggiano verso la sala. Ma la forma della Veronica, impressa ancora sui tipi di Andrea, è larga e massiccia; e in tutta la composizione è un che di meccanico, di stridulo, di eccessivo: nel gesto enfatico della Santa, nella complessità delle pieghe, nel grido stridente del giallo arancione, che colora la veste e stacca la forma turgida in risalto plastico d'origine michelangiolesca, mentre at-

torno già si avvicendano le delicate note cromatiche del bianco e del viola.

Par che il raffinato Pontormo, il gran signore della pittura

Fig. 46 — Firenze, S. Michele Visdomini. Pontormo: Pala. (Fot. Alinari).

fiorentina nel Cinquecento, esordisca nell'arte, appunto per la sua inquieta personalità, con una incertezza di visione, una mancanza di misura, di gusto, che talvolta divien quasi plebea. Così nella Santa Elisabetta della *Visitazione*, così nella *Veronica*

e nella pala di San Michele Visdomini (fig. 46), dov'egli perde anche il pregio della fresca limpidità del colore, tanto il chiaroscuro s'afforza, s'addensa ad accentuar la plasticità delle forme. La *Madonna delle Arpie* di Andrea del Sarto è il modello da cui il Pontormo si è ispirato per questa composizione, svolta poi secondo i criterî di un convenzionale michelangiolismo. Nessuno potrebbe presagire lo spirito lieve, delicato, brioso delle pitture di Poggio a Cajano, davanti al teatrale San Rocco che unisce all'enfasi dei Santi di Fra' Bartolommeo il gigantismo michelangiolesco, e a tutte le macchinose immagini, con bocche aperte, con pose di parata, con volti maculati d'ombre. Studioso d'effetti dinamici e plastici, il pittore complica il gioco dei piani tra le mosse figure; sbalza per mezzo dei vividi chiari le forme giganti dal fondo oscuro; e tutto esaspera: il moto delle rughe sui volti senili, le increspature dei panni, il riso dei fanciulli, la tensione delle pose. Entriamo con questo quadro in un mondo agitato, irrequieto, dove Gesù e Giovannino sgambettano; i Santi travolgono gli occhi, corrugan le fronti, intreccian le dita ad aculei nella preghiera; e l'alta piramide della Madonna delle Arpie s'aggira in tortili spire.

L'intenso contrasto d'ombra e luce dimostra che in un momento prossimo alla pala di S. Michele Visdomini il Pontormo dipinse un'opera di ben più alto valore: il ritratto di musico nella Galleria degli Uffizi a Firenze (fig. 47). Primo interesse del pittore è qui l'effetto di luce raccolto, sintetico, che, mettendo in valore soltanto il volto, la mano e il libro, diviene, come in Piero di Cosimo, mezzo alla definizione psicologica del soggetto. E mentre nel volto bipartito d'ombra e luce s'accentua la precisione plastica dei lineamenti e risalta la densità quasi marmorea del colore, il gioco sottile di penombre e mezze luci sulla mano e tra le pagine di un libro schiuso gareggia con le trasparenze delicate di Lorenzo Lotto, di cui, in questa giovanile immagine appassita da un segreto dolore, par sia qualcosa della malinconica psiche. Il contorno della figura, festonato e labile, e la vicenda d'ombre e luci sul volto e sulla mano ci rivelano la

sensitiva anima del giovane, come tesa in ascolto di una mesta fuga di suoni.

Strettamente connesso a questo ritratto per il vivido stacco di luci dall'ombra e per l'intensità dei caratteri psicologici, che

Fig. 47 — Firenze, Gall. degli Uffizi. Pontormo: Ritratto di musico. (Fot. Brogi).

mostrano, pur tra qualche carattere andreesco, una certa dipendenza dall'arte di Piero di Cosimo, è il doppio ritratto in Casa Guicciardini a Firenze (fig. 48). Sopra un foglio, indicato da uno dei personaggi, è trascritto un brano del *De Amicitia* di Cicerone,

ad accentuare, in modo letterario piuttosto che figurativo, il significato del quadro. Ma questa mimica, di carattere ben cin-

Fig. 48 — Firenze, Casa Guicciardini. Pontormo: Doppio ritratto. (Fot. Sovraintendenza d'Arte a Firenze).

quecentesco, è inclusa in una potente espressione di valori pittorici ottenuta traverso una gamma cromatica ricca e severa.

Le vesti e i berretti sono del tutto neri, il fondo grigio, i volti di un tono cupo; gli accenti son dati dai bianchi della lettera e del collaretto, questo più intenso.

Il gesto di convenzione nuoce alla figura di sinistra, con la

Fig. 49 — Filadelfia, Coll. Johnson. Pontormo: Ritratto.

persona in profilo e la testa di tre quarti, mentre la figura a destra, veduta quasi di prospetto, è molto bella, costrutta solidamente. Sotto l'immenso cappello bruno, che già lascia scorgere, in quel suo posar lieve e capriccioso, la fantasia impaziente del Pontormo, l'acuta maschera colpisce per la sua pungente origi-

nalità. Tutta la potenza di linea propria al Fiorentino è nella sagoma angolare, aspra e sintetica, di quel volto, i cui occhi

Fig. 50 — Genova, Palazzo Bianco.
Pontormo: Ritratto di gentiluomo fiorentino.
(Fot. Alinari).

dardeggiano dall'ombra dell'orbita il raggio di un'intelligenza penetrante e quasi magnetica.

Ancora un ritratto di questo tempo si vede nella raccolta Johnson a Philadelphia (fig. 49), attribuito ad Andrea del Sarto, dal quale deriva l'intensità dell'ombra e lo squadro caratteri-

Fig. 51 — Firenze, Gall. degli Uffizi. Pontormo: Ritratto di dama. (Fot. Brogi).

stico della testa. Ma, nonostante una decisa vicinanza alle forme andreesche, lo spirito del Pontormo emerge da ogni particolare della forte effigie. La persona, seduta, si presenta in un esatto e tagliente profilo, che subito ci rivela, nella sua irrigidita tensione, lo slancio della linea d'Jacopo; e il volto, girato verso noi

di tre quarti, ci fissa con uno sguardo acuto e torbido, ove s'addensa l'espressione di prepotenza e di corruccio propria a tante fisionomie di ritratti pontormeschi. La destra del giovane parla col gesto, mentre la sinistra uncinata penzola lungo il bracciolo della poltrona; ma più che dal gesto il comando scatta dalla rigidezza impaziente del busto eretto e dal lampo di uno sguardo di minaccia. In quella rigidezza carica di elettricità è lo spirito

Fig. 52 — Dublino, Gall. Nazionale d'Irlanda.
Pontormo: particolare di predella.
(Fot. concessa dalla Direzione del Museo).

del Pontormo, così diverso da quello di Andrea, come lontana dalle costruzioni andreesche è la costruzione formale semplificata e concisa, volta a metter in valore l'energia della linea e la qualità cromatica della grande manica di un bianco di neve. In questo ritratto, di uno stile così serrato e fermo, la giovinezza di Jacopo Carrucci dà piena la misura del suo valore.

Più rudemente, a larghi piani lignei, è costruita la figura d'accigliato giovane fiorentino nella galleria di Palazzo Bianco

a Genova (fig. 50). Il colore, pur mantenendo valore formale, costruttivo, ha ormai prima importanza, nel contrasto fra le carni tetre e la gamma dei rossi nelle stoffe. Lo spessore del manto, a grandi pieghe profonde, scavate dall'ombra, accentua la rigidità scattante e tracotante della posa; e il volto s'intorbida; i grandi occhi guardano diffidenti, la bocca ha un'espressione chiusa, d'ira contenuta; nella gamma di rossi che il colore delle

Fig. 53 — Dublino, Museo Nazionale p'Irlanda.
Pontormo: particolare di predella.
(Fot. concessa dalla Direzione del Museo).

stoffe intona, dal rosa lillaceo della veste al rosso del manto, sbiadito per la luce che l'ispessisce, risalta sinistro il pallor terreo delle carni, il nero profondo di chiome, sopracciglia e occhi. Par anzi che quella gaiezza di stoffe colorate renda l'immagine più greve e funerea.

L'opera ove il Pontormo meglio aderisce ai principi pittorici di Andrea è il ritratto di dama con cestello di fusi nella Gal-

leria degli Uffizi (fig. 51), già sotto il nome di questo Maestro. A differenza che nelle precedenti composizioni, qui egli si vale del colore per deprimere e ammorbidire la forma. Raggiunge un accordo decorativo tra la collana d'oro e l'ornato a spighe del turbante che aureola il volto stanco; lascia in ombra la veste per dar valore alla vasta zona cromatica della manica rosa vio-

Fig. 54 — Dublino, Museo Nazionale d'Irlanda.
Pontormo: particolare di predella
(Fot. concessa dalla Direzione del Museo).

laceo a pieghe schiacciate; e in tutto il quadro si tiene a una gamma di tinte bassa e delicata. Anche il modellato del volto, a multiple ammaccature, è di origine andreesca, e mira a diminuire la precisione plastica della forma; anzi il Pontormo spinge all'estremo la ricerca d'irregolarità nei lineamenti aspri, sfaldati, tormentati; modella col tocco di una mano inquieta il volto sfiorito; pone in risalto il contrasto fra il ricco abbiglia-

mento di dama e la volgarità del tipo, con grosse labbra plebee. Par quasi egli insista su questo contrasto, per trarne un effetto sconcertante, bizzarro.

Altra opera di schietta derivazione andreesca è la predella del Museo Nazionale d'Irlanda a Dublino (figg. 52-54)[1], con la Pietà

Fig. 55 — Dublino, Gall. Nazionale d'Irlanda.
Pontormo: *Santa Apollonia* (particolare di predella).
(Fot. concessa dalla Direzione del Museo).

e sei figure di Santi incluse tra balaustre, su fondi elementari di paese. La figuretta di Santa Apollonia (fig. 55), con un rotondo volto infantile ammorbidito dal velo dell'ombra, vesti sgranate, sfaldate, soffici, è prossima, come il ritratto muliebre degli Uffizi, alla maniera di Andrea. Ma la composizione della Pietà (fig. 56), limitata da una sintetica linea a zig-zag, che la figura di Madda-

[1] V. Giulia Sinibaldi, in *L'Arte*, 1925, pag. 153.

Fig. 56 - - Dublino, Galleria Nazionale d'Irlanda. Pontormo: *Deposizione* (particolare di predella).
(Fot. concessa dalla Direzione del Museo).

lena chiude in una rapida spira, e le due immagini dei Santi Francesco (fig. 57) e Lorenzo (fig. 58), per i volti inquieti, il contorcimento dei corpi, lo scatto delle articolazioni spinto oltre il verosimile, mostrano una volta più come l'arte d'Jacopo Carrucci, anche nei momenti di maggiore aderenza alla maniera di Andrea, sia sostanzialmente opposta a quella dolce e placida del Maestro.

Fig. 57 — Dublino, Museo Nazionale d'Irlanda.
Pontormo: *S. Francesco* (particolare di predella).
(Fot. concessa dalla Direzione del Museo).

Si sente, in questi e negli altri corpi snodati di Santi, nei contorni a scatto, nel fresco linearismo della *Pietà*, una fibra più vivace, più nervosa, una sensibilità ben altrimenti moderna e viva. Mentre Andrea dipinge come per dono, senza affanni, senza inquietudini intellettuali, il Pontormo indaga, tenta, sottilizza; e proprio per eccesso d'incontentabilità e di ricerca decade nei suoi tardi anni. Il pericolo per l'arte di Andrea era nel-

l'estrema facilità del fare; per l'arte del Pontormo nel perenne tormento intellettualistico [1].

I caratteri tipici della maniera d'Jacopo notati nella predella di Dublino s'estendono a tutte le immagini del quadretto a due tinte raffigurante il miracolo di una Santa in un interno

Fig. 58 — Dublino, Museo Nazionale d'Irlanda.
Pontormo: *San Lorenzo* (particolare di predella).
(Fot. c. s.).

d'ospedale, all'Accademia di Firenze (fig. 59). Le immagini vi sono abbozzate in pasta di colore, come a ditate su tenera creta:

---

[1] Vicino di tempo alla predella di Dublino è il delizioso gruppo di *Madonna e Bimbo* interrogativamente attribuito ad Andrea del Sarto, nella Galleria del palazzo di Hampton-court. Sebbene le contrazioni della mano di Maria e la trasparenza quasi lottesca del cereo corpo di Gesù siano un primo annuncio di nordici influssi, l'atmosfera serba tutte le morbide velature di Andrea. Squisita, nel piccolo quadro, è la tenerezza del gesto: il bimbo dalle carni lievi e dai capelli fiammanti seduto sopra un acqueo pannilino mette tutta l'anima nello sguardo intento al volto materno; e la mano della madre gli stringe le guance rotonde come per incoraggiarlo con la carezza a parlare.

le occhiaie tonde sembran fori d'ombra; i lineamenti, soprattutto nelle figure più lontane, son suggeriti con rapidità impressionistica; i drappi si sfaldano, specie nella donna seduta a piè del letto. Tutta la scena si compone su piani semplici, secondo lo schema prediletto dal pittore; la vitalità della linea tesa, scattante, elastica, sostituisce gli acuti del Pontormo al timbro molle pastoso della voce di Andrea. È ancor l'erede della tradizione fiorentina del Quattrocento, il discendente dal ceppo di Sandro

Fig. 59 — Firenze, Accademia.
Pontormo: *Miracolo d'una santa in un Ospedale.*
(Fot. Alinari).

Botticelli e di Antonio Pollaiolo, questo pittore che flette come giunco elastico la figuretta della suora vista da tergo, e torce e disloca sulle spalle la testa della Santa in atto di lavar i piedi a una donna, sino a farla apparire staccata dal busto.

I menti aguzzi, gli occhi tondi e sbarrati, le pieghe lanceolate, gli atteggiamenti portati all'estrema tensione, tutti i particolari del quadro, concorrono a destare subito, in chi osservi, l'impressione di linea vibrante, agile, fiorentinamente arguta. Si precisa inoltre, in questo delizioso quadretto giovanile, più che negli affreschi e nelle grandi pale, la singolarità del tipo d'Jacopo Car-

rucci, con ovali di volti a punta, lineamenti minuscoli, tonde boccucce, tondi occhi sgranati da meraviglia, piedi e mani d'inverosimile piccolezza, caviglie tenui, nervose.

Si sarebbe tentati, dopo aver dato un'occhiata al quadro dell'Accademia, di portar addietro nel tempo la piccola *Leda* degli Uffizi (fig. 60), tanto l'addolcisce nel volto un velo d'ombra, nebuloso così da ricordare certi Leonardeschi e il Puligo, e tanto ci appare lontana, questa molle cantilena di linee, dal nervoso linearismo della tavola dell'Accademia, se lo scatto del piccolo nudo a destra, teso sulle gambe aperte a compasso, non ci avvertisse che l'opericciola è di tempo prossimo a quello delle tavolette di *Giuseppe Ebreo*, dove simile motivo ritorna, sentito in ugual modo. Un riflesso di forme leonardesche si scorge nel piccolo quadro: non solo per lo sfumato caliginoso che intenerisce il volto di Leda e le tonde figurine dei putti, ma anche per il vaporoso contorno a sega della montagna, e per quel boschetto sull'altura a sinistra, dove sembra vedere un vivo ricordo di schizzi vinciani. Nessun quadro più della *Leda* ci spiega come il Vasari potesse dire che il Pontormo aveva imparato da Leonardo. In cerca di forme nuove, anzi di una sua particolare via d'espressione, l'avido intelletto d'Jacopo doveva necessariamente volgersi a tutte le fonti ispiratrici che Firenze gli offriva: accanto ad Andrea del Sarto, il collaboratore di Fra' Bartolommeo, Mariotto Albertinelli, l'ardito Piero di Cosimo, il misterioso Leonardo, della cui natura complessa ritrae qualche lato: l'incontentabilità, l'incessante ricerca, lo spirito d'autocritica, che spesso fermava la mano di Leonardo pittore, come quella del grande « manierista » fiorentino. « Alcuna volta » dice il Vasari, « andando per lavorare, si mise così profondamente a pensare quello che volesse fare, che se ne partì senz'avere fatto altro in tutto quel giorno, che stare in pensiero ».

Lo sfumato nebuloso, che dà al volto muliebre tenerezza di cera e tesse di morbida felpa la campagna, ove i verdi si stingono e svaporano, par suggerisca al nervoso pittore la cadenza blanda delle linee, che dall'arco delle braccia di Leda si ripercuote nel serico nastro e nella conca dell'orizzonte. Il nudo, affusato, ri-

mane pesante, compatto; ma i polsi e le caviglie sottili, le fluide braccia, han la gracilità elegante propria alle immagini d'Jacopo sin dall'inizio. Ed ecco che, d'un tratto, la nenia dolce e un po'

Fig. 60 — Firenze, Gall. degli Uffizi. Pontormo: *Leda*.
(Fot. Alinari).

monotona delle curve entro cui si culla il nudo muliebre, è rotta dagli incantevoli gruppetti dei bimbi, dove spumeggia libero il brio del Pontormo giovane; e la sua mano, modellando i teneri corpi, i drappi morbidi, i volti rotondi, scherza, carezza, gioca.

La fisionomia d'Jacopo, incerta nel resto del quadro, qui ci

appare nei trilli della linea, nella fresca grazia delle pose, nello schietto gusto decorativo, che si prepara a trionfare sulla parete della gran sala della villa reale di Poggio a Cajano.

Quando, tra il 1518 e il 1519, dipinge, per la camera di Pier Francesco Borgherini, i quadretti con *storie di Giuseppe Ebreo*,

Fig. 61 — Londra, Galleria Nazionale.
Pontormo: *Storia di Giuseppe Ebreo.*
(Per cortesia della Direzione della National Gallery).

ora divisi tra la Galleria Nazionale di Londra (fig. 61) e la casa di Lady Desborough a Panshanger (figg. 62-63), un nuovo elemento è entrato nell'arte del Pontormo, il più vitale nello sviluppo della sua personalità. Andréa del Sarto, Michelangelo, gli altri maestri da lui scelti a guida, non avevano accesa la scintilla animatrice della sua fantasia, avida, ardita, «ghiribizzosa», per tenerci all'espressione del Vasari. Il germe che doveva dar vita alla sua

speciale sensibilità lineare e cromatica, fu la cognizione dell'arte nordica, e in particolare germanica, soprattutto mediante le incisioni del Dürer, che lo condussero a veder nella nervosa linea

Fig. 62 — Panshanger, Coll. Lady Desborough.
Pontormo: *Storia di Giuseppe Ebreo.*
(Per cortesia di Bernardo Berenson).

gotica e nel colore puro, liberato dai vincoli del chiaro-scuro fiorentino, gli strumenti per dar figura ai capricci di una fervida fantasia decorativa. Nella tavoletta di Londra, con la *storia di*

Giuseppe che trova e riceve i fratelli, ove riappaiono i tipi di Andrea del Sarto, modificati dai lineamenti minuti, a punteggiatura, e da un'eleganza nuova di forme scattanti, allungate,

Fig. 63 — Panshanger, Coll. Lady Desborough.
Pontormo: *Storia di Giuseppe Ebreo.*
(Per cortesia di Bernardo Berenson).

la visione dell'arte nordica si riflette, non solo nelle case del fondo, a tetti appuntiti, ma nel continuo girar a tondo delle linee, su cui il pittore trama la sua composizione gioiosa. Par che egli

si diverta a far roteare dinanzi ai nostri occhi masse murarie, gruppi umani e profili di figurette ardite: a svolgere lunghi *tour-*

Fig. 64 — Firenze, Raccolta Spinelli.
Jacopo da Pontormo: *Madonna e Sant'Elisabetta, Gesù e Giovannino.*
(Per cortesia del proprietario).

niquets di scale intorno a edifici di pianta circolare; a estrarre, come in un gioco di scatole giapponesi, cilindro da cilindro marmoreo. Tutto gira a tondo: il fanciullino pel dorso in primo piano

piroetta sulle gambe elastiche come trottola intorno al suo perno; fan mulinello Giuseppe e il nudo fanciullino intorno alla colonna, su cui l'amoretto, piccolo funambolo, s'aggira nel gran cartoccio colorato del manto: ghirlande di curiosi, fra cui nordici maghi incappucciati, s'appoggiano a grosse palle di terra, come di neve ruzzolata giù pel declivio del suolo.

Ovunque la linea s'aggira: zampillano profili di figurine come getti d'acqua vive; rotean le vesti a cerchio; danzano le statue sulle colonne; fan giro a tondo i personaggi; squillano freschi i colori: tutto è scherzo, tutto è gioia e capriccio, in questo quadro, che par trasformare il tripudio di una Kermesse fiamminga in una scena d'elegante carnevale fiorentino.

Sulla guida dell'arte tedesca, ormai il Pontormo ha raggiunta una sua ben definita espressione. L'aggrovigliata linea del Dürer, trattenuta dall'eleganza stilistica del Fiorentino, mette in risalto l'elasticità delle forme agili e nervose; e le ombre, tanto diafane e limpide da diventar anch'esse elemento di colore, il delizioso brano paesistico, di levità quasi lunare, richiamano al nostro pensiero, irresistibilmente, l'arte, non di qualche grande Toscano, ma di Lorenzo Lotto, meno sottile intellettualista che il Pontormo, eppure a lui spesso vicino per la squisita sensibilità e per il gusto quasi floreale della grazia umana e della linea compositiva. Firenze e Venezia: opposti mondi d'arte: ma un tramite unisce i due inquieti e delicati spiriti: la comune fonte ispiratrice dell'arte germanica [1].

L'aristocratico allungamento delle forme, lo slancio della linea nelle pieghe arricciate e spezzate, aggirate a vortice sugli omeri, tese sino allo strappo fra le ginocchia, collocano vicino alle *storie di Giuseppe* la *Vergine con Gesù e Giovannino*, nella Casa Böhler a Monaco (fig. 65). Ancor grandeggia nel pensiero di Jacopo l'idea michelangiolesca di scultoria monumentalità:

---

[1] Prossimo di tempo alle *Storie di Giuseppe Ebreo* è il grandioso gruppo della *Madonna con Sant'Elisabetta, Gesù e Giovannino* nella raccolta Spinelli a Firenze, dove l'immagine della vecchia Santa, angolarmente impostata e squadrata a larghi piani semplici, esprime nel gesto un'acuta energia (fig. 64).

il gruppo vuol essere gigante, statuario; e le masse delle ginocchia, d'una spalla, dei seni, i prismi delle pieghe assodate da luce,

Fig. 65 — Monaco, Coll. Böhler. Pontormo: *Vergine col Bimbo e S. Giovannino.*

hanno forza d'aggetti; ma, mentre il Buonarroti sembra staccar da una roccia le figure, il Pontormo par le sollevi, valendosi del martello per arrotondare qua e là le superfici, tra scavi ove le

ombre passano lievi come soffio, tenui, argentine. Una delle mani di Maria, piatta in un velo d'ombra, sin d'ora realizza il piano cromatico semplice su cui il Pontormo fonderà, nel periodo maggiore della sua arte, le limpide tarsie policrome della Certosa e della maggiore *Sacra Famiglia* Corsini; e il chiaroscuro è già superato nei nudi lucenti e lievi, sbalzati quasi in lastre d'alluminio, come è superato il nebuloso mezzo atmosferico che intenerisce le superfici pittoriche di Andrea del Sarto. Sui volti, l'ombra più intensa è quella di Giovannino; ma par gareggi con le ombre dei Veneti della cerchia lottesca, tanto è rarefatta e limpida. Come Lorenzo Lotto e Paolo Veronese, il Fiorentino, erede di una tradizione chiaroscurale, par sopprima l'ombra e la trasformi in un prezioso velo di colore. E mentre il Buonarroti aggiunge con il fondo piano forza di risalto alle poderose masse, il Pontormo dà al gruppo imponente un molle sfondo di nuvole, allontanandosi, in questo contrasto fra mezzo aereo e visione scultoria, dall'ideale michelangiolesco, che non comporta attenuamento di forza neppure nel fondo. Anche la spira delle immagini vien da Michelangelo, ma si snoda con agilità elegante e leggiera; e tutto il gruppo è instabile in quell'apparente solidità scultoria. L'inclinazione delle ginocchia, i brividi del turbante increspato come orlo di convolvulo al soffio dell'aria, il fluir delle pieghe dall'omero sul braccio, i globi di nuvole che si dissolvono come spire di fumo violetto nel cilestre puro del fondo, par propaghino attorno in onde aeree il moto del gruppo. Più libero, più inquieto, più insistente che in Michelangelo, è l'intreccio lineare delle pieghe, arrovellate, spezzate, strappate dal gioco della luce e dell'ombra. L'ampiezza, la massività del gruppo, si perdono in quelle linee festonate, in quella fiorita eleganza della forma, nella sensibilità delle agitate superfici. E si raccolgono sospese le sacre figure, come se un pensiero triste passasse a radunarle, a intrecciarle, a compor le tre anime in una.

Il colore s'afforza; diviene elemento principale, nel ritratto di Cosimo il Vecchio alla Galleria degli Uffizi (fig. 66). Il volto, ammorbidito dal chiaroscuro e spento, ha qualcosa di stanco,

di funebre, nonostante la tormentata modellatura a rilievi e scavi ottenuti come da colpi di martello; ma la spira del cartiglio, che si chiude scattando intorno al ramoscello d'ulivo, le foglie dut-

Fig. 66 — Firenze, Gall. degli Uffizi. Pontormo: *Cosimo I de' Medici.* (Fot. Alinari).

tili arricciate, qualche piega a zig-zag nel robone di velluto, sono espressioni di linea viva. E in contrasto col volto dimesso, che lascia troppo scorgere l'interpretazione di un modello altrui,

anzi di un gruppo di medaglie fiorentine, pubblicate dall'Hill nel *Corpus* sotto i numeri 909-910, le mani, studiate dal vero, serrano, nella loro nervosa stretta, tutta la scattante vitalità

Fig. 67 — Firenze, Gall. degli Uffizi. Pontormo. *Madonna e Santi.*
(Fot. della Fototeca italiana a Firenze).

della forma d'Jacopo. E se il colore mantiene ancora solidità costruttiva, ormai s'accorda con la linea slanciata ed elastica nella sua vivezza ad oltranza, nel rosso intenso, vellutato della

Fig. 68 — Firenze, Gall. Pitti. Jacopo Pontormo: *Adorazione dei Magi.*
(Fot. Alinari).

veste, nel rosso più chiaro del berretto, nel cartiglio candido sul verde delle foglie.

La figura di San Girolamo, con profilo adunco e occhi allucinati, richiama al vivo le forme di Piero di Cosimo, nel quadro della *Madonna con due Santi* alla Galleria degli Uffizi (fig. 67), dove il Pontormo, sempre più attratto dalla vivezza del colore, tende a compor con le figure un intarsio policromo. Le tinte vivide, staccate e vibranti, dànno anzi all'insieme l'aspetto di una carta colorata; e quel grido cromatico risponde alla tensione esasperata che par strappi i tendini della mano trafitta di San Francesco, e rimbalzi elastico verso l'alto il nudo gracile del bambino Gesù. La linea, arricciolata e frizzante nelle chiome dei bimbi e nelle pieghe del velo di Maria, gli sbuffi incercinati del manto di San Girolamo, il contorno metallico del manto della Vergine, dimostrano che il Pontormo di questo capriccioso quadro, dove i tipi della Madonna e dei putti cominciano a vestire la complicata grazia floreale a lui propria, continua le sue ricerche nel campo della nervosa linea gotica e del colore puro.

Nell'*Adorazione de' Magi* alla Galleria Pitti (fig. 68), tra le opere ove lo studio dell'arte germanica si traduce in effetti più immediati e vivi, il colore è gaio; e la mano par scherzi snodando le linee della composizione in curve profonde e lievi. Le impressioni dall'arte fiorentina rimangono sempre vive: par che un'eco dei ritmi di Sandro Botticelli risuoni in quel fluir del corteo come di fiumana arginata da parapetti marmorei; reminiscenze di fra' Bartolommeo e di Mariotto Albertinelli son chiare nel gruppo sacro; di Leonardo, nella posa del vecchio re prostrato; di Michelangelo sembra veder il ritratto nell'ultima figura a sinistra, tesa di scatto verso lo spettatore (fig. 69). Ma il segno rotondeggiante, l'inglobarsi dei corpi nei pesanti roboni, la tendenza delle figure, dei gruppi di figure, degli elementi di paese, a includersi entro contorni di cerchio, tanto che i cavalieri dietro il parapetto, al centro della scena, chini sui cavalli tenuti da palafrenieri, par si preparino a saltar sopra un cerchio, sono tutti indizi dell'infiltrarsi dello spirito germanico in questa vivace opera fio-

rentina. Non solo nella linea ritorta e arricciata e nel senso dureriano della forma, è qui il riflesso dell'arte tedesca, ma nell'im-

Fig. 69 — Firenze, Gall. Pitti. Pontormo: *Adorazione dei Magi*, particolare. (Fot. Alinari).

pronta di fiaba che il novelliere dà al suo racconto, e nella presentazione caricaturale dei tipi, dove risuonano, temperate di arguzia toscana, le ironie del Dürer. La visione dell'arte ger-

manica ci spiega il delizioso accento paradossale che viene alla scena dai gonfi sbuffanti roboni, dai caricati atteggiamenti, dalla mobilità espressiva degli sguardi e dei volti. Di lontano sbucano le macchiette, s'inchinano, salutano; l'ossequio e la meraviglia si ripetono, con umoristiche sfumature, su tutti i volti. Dàn l'ultimo tocco alla grazia della scena le tinte lievi, limpide, di meravigliosa freschezza. La primavera toscana fiorisce nei gialli di paglia e di cedro, nei turchini di fiordaliso, nella gamma delicata dei verdi, nella gaiezza dei rossi e nel pallore dei rosa più lievi, nel tenue violetto delle vesti di San Giuseppe e di Santa Elisabetta. I turchini e i rossi segnano in questa lieta poesia di colore l'accento ritmico che più tardi nelle composizioni del Pontormo sarà spesso dato dai bianchi. È tutto uno snodarsi di festoni, un correr di tralci di fiori, tra i parapetti marmorei e i tondi monticelli, lungo la scena, chiusa, a sinistra, da un brano di paese d'intonazione quasi lottesca, e, a destra, da edifici di puro stile toscano, dove il colore impallidisce, svanisce nell'accordo idilliaco di un bianco di cera con l'azzurrino spento, cinereo, delle cornici brunelleschiane.

Con questo spirito di serenità e di gaiezza, passeggiero nell'inquieta arte del Pontormo, egli dipinge, durante il biennio 1520-21, la lunetta (fig. 70) nel salone della villa di Poggio a Caiano, ove la linea capricciosa e vibrante e il colore limpido creano un insieme decorativo di floreale bellezza. La composizione s'intona sopra un ritmo facile e aperto; e da quel ritmo sembrano spontaneamente sbocciare le tinte. Mentre nei disegni figure e tronchi d'albero, in un insieme tormentato e quasi spasmodico, riempion lo spazio tra l'occhio e le cornici della lunetta con un effetto ancor michelangiolesco di risalto plastico, nella pittura i nudi tronchi diventan virgulti, che due mani, d'efebo nudo da un lato e di giovane donna dall'altro, abbassano, sventagliando sul cielo violetto una raggiera di tenui ramoscelli. E le figure sparse sullo zoccolo marmoreo, in atteggiamenti di perfetta bellezza decorativa, compongono col verde rabesco delle foglie e dei rami un insieme d'alata armonia, una visione di fiori sparsi dalla brezza

Fig. 70 — Poggio a Caiano. Jacopo Pontormo: Lunetta.
(Fot. Alinari).

nel chiaro mattino. Sembra che il pittore scherzi con i cartocci brillanti delle vesti, con festoni cartelle e rami, con le capigliature a viticci scompigliati dal vento, per celebrare la festa sim-

Fig. 71 — Poggio a Caiano. Pontormo: Lunetta, particolare.

bolica della primavera, o meglio comporre un gioioso addobbo di maggiolata fiorentina. I gruppi, specialmente quello delle tre donne a destra (fig. 71), l'una inalberata sul muricciolo, le altre due distese sul grado inferiore, in pose di una grazia capricciosa e delicata, sembrano anch'essi creati dal Pontormo

con la mano leggiera di chi sparga fiori, e a un tempo con sapienza di decoratore e di colorista raffinato, che si studii di ridurre i volumi formali alla semplicità dell'intarsio per giustapporre tinte chiare e limpide e mettere in risalto l'agile grazia della linea.

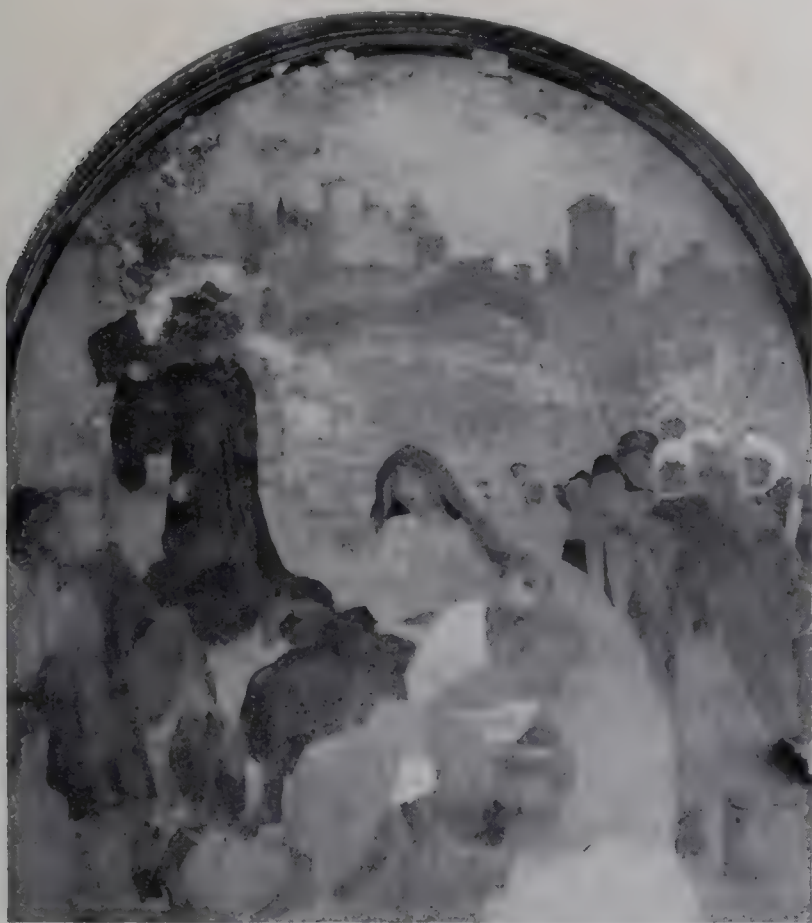



Fig. 72 — Firenze, Certosa di Val d'Ema. Pontormo: *Cristo nell'Orto.* (Fot. Brogi).

Sui due fanciulli reggifestone, atteggiati in pose angolari, giocano piani di luce giallo spenta con piani d'ombra violetta, come riflessi dal cielo; e ovunque il colore si stende limpido, senza chiaroscuro: l'ombra stessa, per il livellamento dei piani, diventa qualità di colore.

Con il chiaroscuro e con i volumi michelangioleschi, il Pontormo sembra abbandoni le ricerche di passione e di dramma per veder l'immagine umana in pura funzione decorativa, in un tutto col tenue rabesco di virgulti e di frondi stampato sul chiaror del cielo. La linea, qui sentita con serena letizia di decoratore, infonde originalità e animazione a ogni elemento di questo fiorito cartello di primavera.

Sempre più si livellano i piani; e le tinte, giustapposte come in un intarsio, dànno risalto allo sviluppo elegante della linea, negli affreschi della *Via Crucis*, dipinti sulle pareti di un chiostro della Certosa di Val d'Ema, a cominciare dal 1522.

Nel primo atto della sacra rappresentazione, *il pianto nell'Orto* (fig. 72), assai guasto, le figure tracciano su di un piano superficiale un profondo festone, che al centro ha un gruppo d'apostoli composto quasi sopra un michelangiolesco schema di Pietà; a sinistra s'addensa in una piramidale siepe d'armigeri, mentre a destra si slancia nel vertice esile della figura isolata di Cristo. Una gran zona vuota è nel fondo, ove sul cielo chiaro si disegna un paese sottile, piatto, veduto in una sintesi audace, avveniristica.

Fra le opere dove l'inquieto spirito di ricerca del Pontormo par trovi il riposo nella realizzazione piena di un sogno di bellezza è certo il *Cristo davanti a Pilato* (fig. 73), ove è raggiunto un libero effetto decorativo di superfici chiuse fra linee arcuate e lievi, di zone irrigate da freschi colori. Un lieve telaio geometrico di masse murarie verticali e orizzontali spianate dall'ombra forma base alla ghirlanda delle figure; e l'asse compositivo è segnato dalla linea che appena ondulando lega l'affusata immagine del Cristo alla figuretta del servo con l'anfora, su in alto. La mano di un personaggio che spiega il palmo sopra la testa china di Gesù par scandisca l'intervallo tra le due figure, e ne colleghi i piani, estremamente avvicinati, anzi riuniti in una stessa zona cromatica, senza che l'occhio sia offeso da alcun senso d'errore spaziale. Attorno a quel cardine, le altre immagini cingono il Cristo di una interrotta ghirlanda, ove le tinte fresche,

tenui, primaverili, traggon valore dal contrasto coi bianchi intensi e con qualche nota di rosso opaco, profondo.

L'esiguità del rilievo, come il valore puramente decorativo delle tinte giustapposte e la negazione assoluta del chiaroscuro,

Fig. 73 — Firenze, Certosa di Val d'Ema. Pontormo: *Cristo davanti a Pilato*. (Fot. Brogi).

svincolano ormai l'arte del Pontormo, tipicamente fiorentina nello spirito di aristocratica raffinatezza, dalla tradizione di Michelangelo e anche da quella di Andrea del Sarto. L'influsso nordico, che allontanava dagli affreschi della Certosa l'accademico michelangiolista Vasari, è il germe da cui è sbocciato, con

eleganza tutta toscana, lo stile così personale del Pontormo di questo momento. Egli vede sullo stesso piano cromatico il Cristo, le figure grandi che lo circondano e la figuretta lontana del servo; oppure, con la varietà delle proporzioni e con l'ampia zona vuota, diffonde un senso di spazio. I bianchi hanno valore fondamentale in quest'opera, dove il colore assume significato antiprospettico e decorativo, sia che si stendano sulle superfici ovoidali degli elmi e delle corazze dei due armigeri in primo piano, sia che si frangano in spume e stalagmiti sulla mirabile figura muliebre acconciata alla fiamminga e tesa nel gesto d'aristocratica fissità, che l'assottiglia e l'appiana. Sul davanti della scena, le due mezze figure d'armati, bianche, piatte, senz'ombre, comunicano un illusorio senso statico alla composizione del tutto instabile, dove le figure sembran librate nel vuoto.

A differenza che negli esemplari nordici studiati dal pittore, dove la linea aspra, arricciata, tormentata, è mezzo primo di espressione spirituale, in quest'affresco, e in tutti quelli della Certosa, essa ha specialmente un valore decorativo. Innanzi tutto il Pontormo dà vita a una sua fantasia di eleganza con le oblunghe immagini e i loro contorni onduli, che la giustapposizione delle tinte nel vaghissimo intarsio cromatico rende più nitidi e vibranti. Ma il Cristo al centro della composizione (figura 74), solo e silente nel suo abbandono al fato, raccoglie in sè tutto il significato spirituale della scena: è la vittima in bianca veste, l'ostia sull'altare del sacrificio. Il corpo, fasciato da una lunga tunica, rimane in un limpido chiarore; e un rarefatto velo d'ombra avvolge la testa, che piega affranta, in una cerchia di solitudine e di abbandono.

Nel *Cristo sulla via del Calvario* (fig. 75), l'elemento nordico, che è aiuto potente alla fantasia del Pontormo, s'attenua; e torna a prevalere la tradizione fiorentina. Da questo ritorno nascono incertezze tra volute ricerche di profondità spaziale, di rilievo e d'effetto plastico e una spontanea tendenza all'effetto decorativo.

Il chiaroscuro, accentuandosi, nuoce al libero svolgersi del rabesco ornamentale e alla qualità del colore; e lo studio di uno

schema compositivo articolato, dinamico, ove le affollate figure, nella molteplice varietà delle pose, s'incardinano al movimento trasverso della croce, porta a spezzettare i piani, meno larghi

Fig. 74 — Firenze, Certosa di Val d'Ema.
Pontormo: particolare dell'affresco suddetto.
(Fot. Brogi).

che negli altri affreschi, e perciò meno adatti a compor le fiorite aiole del colore d'Jacopo. Solo nel fondo, ove il rilievo s'attenua e vengon meno gli accenti chiaroscurali, riappare la deliziosa lim-

pidezza del suo intarsio cromatico; e le immagini tornano a vivere la loro vita di fantasmi fortemente colorati: il cavallo niveo e le figure ammantate di viola stinto dietro la groppa della col-

Fig. 75 — Firenze, Certosa di Val d'Ema. Pontormo: *Cristo sulla via del Calvario.* (Fot. Brogi).

lina verde, sul cielo chiaro, sono libere espressioni della fantasia del pittore (fig. 76). Da questa schiera nordica, che inghirlanda la curva del colle e trascolora, si stacca per forza di contrasto la mezza figura di San Giovanni, con la testa abbattuta sulle mani incavicchiate; e il rosso-sangue del manto, tra il pallore delle vesti muliebri, grida nel silenzio del Golgota.

L'ineguaglianza, l'incertezza di visione, che nuoce al *Cristo sulla via del Calvario*, scompare nella lunetta del *Pianto sul Cristo morto* (fig. 77), dove il Pontormo, senza rinunciare al tradizionale schema compositivo di piramide, lo rinnova col suo *capriccio*, alzando e abbassando alternatamente le figure,

Fig. 76 — Firenze, Certosa di Val d'Ema.
Pontormo: *Cristo sulla via del Calvario*, particolare.
(Fot. Brogi).

per formarne festoni. In tutto lo spazio della lunetta, le immagini appiattite si giustappongono e si succedono come prigioniere di una tenue lastra di schisto, strato accanto a strato; e solo qualche figura disposta ad angolo introduce accenni di profondità nel primo piano della scena. Sempre più i gradi composti dalla Maddalena, dal guasto nudo del Cristo, e dalla Madonna, la cui veste violetta, dilatandosi, suggerisce il volume conico della figura seduta, si spengono verso l'alto, ove siepe d'alberi e figure insieme compongono uno strato policromo di estrema levità.

Le scale e le aste delle croci, che traversano il campo della lunetta sconfinando dall'arco, accentuano, per il contrasto di verticali e di lievi oblique, l'armonia del ritmo di linee ondate e di festoni composto da piante e figure, dai contorni di tondi berretti di teste reclinate, dei bianchi drappi monacali, che in-

Fig. 77 — Firenze, Certosa di Val d'Ema. Pontormo: *Pianto sul Cristo morto.* (Fot. Brogi).

torno ad esse si aggirano, e aggiungono archi di cerchio agli archi di cerchio su cui tutta si trama la scena.

Sembra che il Pontormo giochi con l'intensità delle tinte, mettendo qui un rosso vivo sullo stesso piano di un bianco, là un viola scuro dietro un giallo, destando l'impressione che i piani di colore si alzino e si abbassino, ma in modo del tutto

irreale e antiprospettico, dato che spesso i colori più intensi s'appoggiano a quelli meno intensi. Ne risulta un effetto cromatico di singolare vivacità e delicatezza a un tempo, ove i bianchi assumono valore eccezionale e hanno rapporti ritmici tra loro.

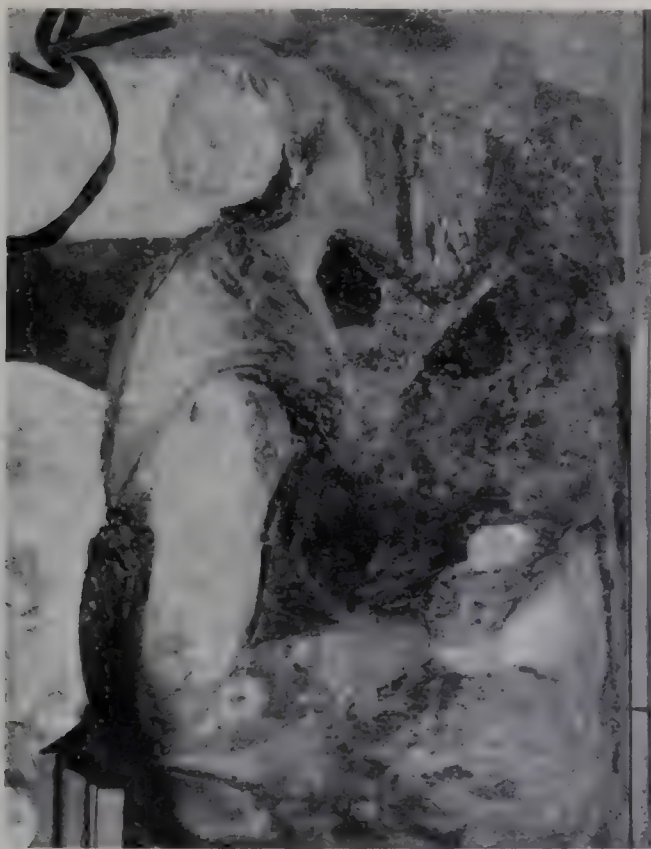



Fig. 78 — Firenze, Certosa di Val d'Ema.
Pontormo: particolare dell'affresco suddetto: *Maddalena.*
(Fot. Brogi).

Nella figura della *Maddalena* (fig. 78), la cui testa china è schiarata, in penombra, da un barlume rosa viola d'estrema delicatezza, si scorge ancora il riflesso dei moduli andreeschi, mentre nelle immagini della *Vergine* (fig. 79) e delle *pie donne* (fig. 80) che l'attorniano, il tipo del Pontormo, accostandosi allo spiritualismo nordico, prende levità di sospiro. Le linee a

festone si allacciano di figura in figura; e il viola riecheggia, nelle note più fievoli e soavi, come il colore più adatto a rendere la delicatezza di questa forma evaporata.

Ancora un profondo festone disegnano guardie dormienti e

Fig. 79 — Firenze, Certosa di Val d'Ema.
Pontormo: particolare dell'affresco suddetto: *La Vergine.*
(Fot. Brogi).

bianche alabarde attorno al *Cristo risorto* (fig. 81-82); ma qui non risulta dall'insieme compositivo la grazia speciale della linea d'Jacopo. Il raffinato sognatore d'eleganze cade in un momentaneo errore di gusto per amor della caricatura, del grottesco, che qui si traduce in una fiacca imitazione dell'ironia tedesca, non nella

sottile arguzia toscana dell'*Adorazione de' Magi.* Tuttavia lo sguardo è deliziato dalla gaia vicenda dei colori: i volti rotondi, i busti chiusi da linee tondeggianti, i rotondi scudi, svolgono ai nostri occhi una gioiosa successione di dischi policromi, giustapposti come in una superficie ad intarsio. Il manto viola del Cristo s'imbianca all'albor dell'aureola; e le vesti a vivide

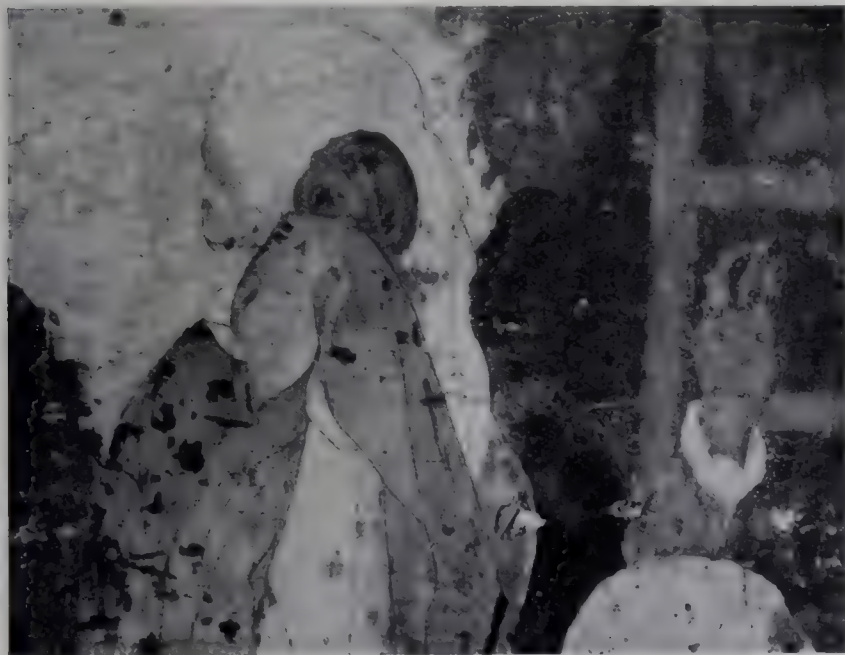



Fig. 80 — Firenze, Certosa di Val d'Ema.
Pontormo: particolare dell'affresco suddetto: *Una pia donna.*
(Fot. Brogi).

tinte, gli scudi verdazzurri sbarrati di giallo, gialli sbarrati di grigio, i bei rossi di vermiglio, le vaste toppe di gesso dei bianchi, compongono un insieme di limpida gaiezza cromatica. A sinistra, uno sgherro in veste verde, col volto interamente nascosto da un elmo giallo, ferma lo sguardo anche per la soluzione ardita dello scorcio, reso dal Pontormo con due piani lisci, senza valersi di linea prospettica o di risalto chiaroscurale.

Al 1525 appartiene la *Cena in Emmaus* dell'Accademia fio-

rentina di Belle Arti (fig. 83): composizione a circolo, che s'accorda con lo schema ovoidale delle teste e con la sintetica costruzione plastica delle immagini di fondo: le altre di primo piano, invece, sono piatte, a piani sfaldati, con profili aguzzi, drappi a cartoccio, cappelli di feltro arrovellati e bizzarri come corolle di giganti orchidee. Il manto verde della figura seduta a destra, quello rosso della figura seduta a sinistra, sono eseguiti a falde di colore piano, con pieghe non costruttive, con puro gusto gotico di colore. E l'elemento lineare, che perde importanza nelle figure di fondo, predomina invece in queste ove il colore è sentito in maniera nordica, e in particolare nel tagliente profilo a zig-zag del pellegrino a destra.

Tutta la composizione è fortemente illuminata. Ma, mentre nelle figure di primo piano la luce appiattisce, in quelle di fondo costruisce con forza che, per qualche aspetto, preannuncia il Seicento. Infatti nelle immagini dei monaci, e soprattutto nella burbera testa reclinata di un frate a destra, la solidità della massa corporea si afferma improvvisamente, scolpita dalla luce che l'investe tra l'ombra, con metodo in certo modo precaravaggesco. E la mano del monaco a sinistra, col palmo aperto in fuori, è costruita a tocchi di luce, in modo affatto nuovo all'arte del Pontormo. Anche la natura morta è sentita per sè stessa, nella densità del colore e della forma, con la stessa sensibilità con cui sono sentite le figure. Il bricco di metallo, ombrato dal braccio del pellegrino di sinistra, ha carattere pienamente secentesco.

Il panneggio del pellegrino seduto a sinistra, colorito di un vibrantissimo rosso mattone che sbianca alla luce, e incluso entro una linea spezzata e nervosa, corrisponde, compositivamente, al panneggio verdeoliva del pellegrino seduto a destra; ciò concorre a far che un senso di equilibrio, nonostante l'audacia degli effetti, domini l'insieme. Animate di fortissima spiritualità sono le immagini a destra e a sinistra del Cristo. La figura grande, a sinistra, bianca, frontale, ha la solennità e l'immediatezza di un ritratto.

Fig. 81 — Firenze, Certosa di Val d'Ema. Pontormo: *Cristo risorto.*
(Fot. Brogi).

Fig. 82 — Firenze, Certosa di Val d'Ema.
Pontormo: particolare dell'affresco suddetto.
(Fot. Brogi)

L'insieme della scena dà un senso di « miracoloso ». Il tema, così com'è condotto, indipendentemente dal suo significato illustrativo, fa sentire che « c'è miracolo nell'aria ». A quest'impressione concorre la luce, così vibrante e attiva che dà un significato prismatico alla forma.

Anche il volto del giovinetto ritratto da Jacopo in un quadro di Casa Baldovinetti a Firenze (fig. 84) ci è rivelato dalla luce che lo colpisce in pieno, tra ombre forti, pur senza assumere il significato potentemente costruttivo che essa aveva nel secondo piano della *Cena in Emmaus*. Più che al risalto del volume corporeo, qui essa mira ad esprimere la delicata spiritualità del soggetto e a porre in valore, come di consueto, i contorni affinati del bianco volto giovanile nella cornice fantastica di un enorme berretto scuro. Anche la veste è bruna, e si disegna sul fondo meno oscuro nei larghi contorni prediletti dal Pontormo in questo periodo, qui allentati, addolciti, per l'abbandono del busto lievemente reclinato. Nessuna traccia di risalto plastico: la forma delicata si spiana nell'ombra. E il lembo di trine che fiorisce lo scollo della veste è lumeggiato, come le mani del Cristo e del monaco a sinistra nella *Cena*, a tocchi d'impasto brillante, quasi veneziano.

L'aristocratico allungamento della forma, la purezza dei lineamenti, lo spirito pensoso, pongono questo ritratto tra le opere del Pontormo più animate di fantasia poetica. Tra il fondo scuro e l'intensa oscurità della veste, aureolato dall'immenso berretto bruno, sboccia, fiore di luce dalle tenebre, il volto oblungo, affilato dall'ombra, tornito a mandorla dall'ombra, che lo cinge a sinistra e ne commenta la delicata magrezza. Il disegno, impeccabile e sensitivo, precisa ogni contorno di questa adolescente beltà fiorentina: il naso appena ricurvo, l'arco breve e puro delle labbra, punteggiate di luce agli angoli come in un Lotto giovanile, il mento affilato, che imprime al volto l'accento di tensione proprio alle immagini del Pontormo, come l'apertura ampia delle palpebre e l'arco teso delle sopracciglia sotto la gran fronte nitida. La tradizione lirica del Rinascimento fiorentino,

Fig. 83 — Firenze, Acc. di BB. AA. Pontormo: *La Cena in Emmaus.*

che ci ha dato nel Quattrocento l'arte di Sandro Botticelli, e la tradizione nordica, di cui si è nutrita, in suolo veneto, la sensitiva umanità del Lotto, sembrano insieme dar vita ai contorni tesi,

Fig. 84 — Firenze, Casa Baldovinetti.
Pontormo: Ritratto di giovinetto.
(Fot. Sovraintendenza d'Arte a Firenze).

alla forma vibrante, di questo raro fiore umano. La posa, raffaellesca, è fissa; ma la vitalità della linea scaturisce da ogni tratto del volto che s'affaccia pensoso dal fondo oscuro alla cristallina luce del giorno. È in quest'immagine di giovinezza, che gareggia

con i più celebri ritratti del nostro rinascimento, un'aura di sogno, non abbandonata e dolce come in Raffae lo, ma più com-

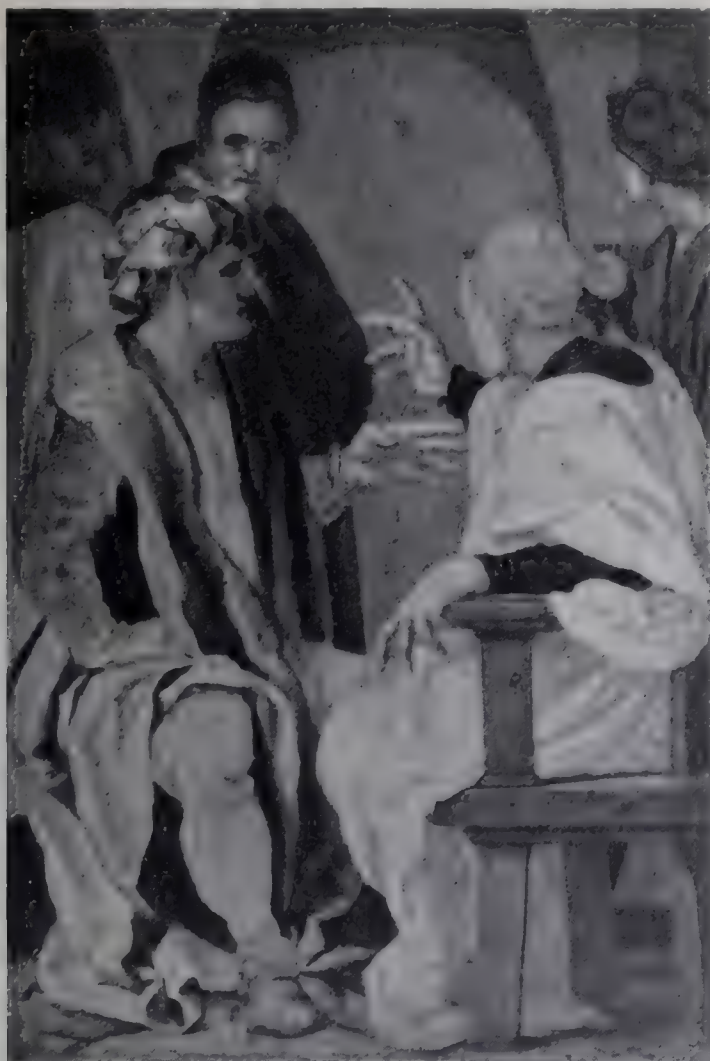



Fig. 85 — Londra, Gall. Nazionale (Coll. Mond).
Pontormo: *I congiurati.*
(Per cortesia della Direzione della National Gallery).

plessa, più sottile, sospesa tra meraviglia e tristezza, una luce d'intelligenza profonda, che illumina la fronte vasta di un chiarore d'aurora.

Il metodo, affatto nuovo nell'arte del Pontormo, di lumeggiar a tocchi le figure, si ritrova in un quadretto della raccolta Mond nella Galleria Nazionale di Londra (fig. 85), raffigurante due personaggi seduti a colloquio, due in ascolto, uno volto verso la parete in atteggiamento di chi stia *all'erta* contro qualche sorpresa. L'opericciola, fra le più rare per qualità cromatica, forma quasi parallelo compositivo al grande quadro della *Cena in Emmaus*, per l'accostamento, qui entro i limiti di un quadrilatero, delle due figure sedute in primo piano a quelle soprelevate dietro, senza tuttavia che si ripeta il contrasto tra le prime spianate e le seconde in forte risalto plastico. La parete di fondo è grigia; e impedisce alle forme di affermarsi in volumi di carattere secentesco, come in quel quadro, dove il chiaro prende forza costruttiva per contrasto immediato con le attornianti tenebre. L'effetto di luce istantanea, in questo quadretto improvvisato, ha solo importanza in rapporto alla qualità del colore, disteso a falde piatte d'impronta gotica, come nelle figure di primo piano della *Cena in Emmaus*, e alla linea più che mai divincolata e scattante.

È difficile precisare il soggetto della scena; ma il grandioso personaggio che nella cappa oscura composta a pieghe solenni si stringe come per freddo, e ascolta con l'anima sospesa; l'altro che si volge intento dall'ombra di una vela, e l'uomo scarno dietro il vecchio in papalina, col volto nascosto dal cappello verde, lasciano supporre si tratti di una scena di congiura. A questa impressione concorre anche l'ambiente, angusto e misterioso, nella nudità di cella delle muraglie grige.

Su quel silente fondo grigio scattano i gesti; sussultano sugli scanni le secche persone. Del vecchio a destra, noi non vediamo il volto, tanto ne è sfuggente il profilo; eppur lo sentiamo con tutta la persona ansimare. L'altro, in cui s'accentua l'impronta leggermente caricaturale di questa figura, pianta una mano sul ginocchio e par stia per balzare dal seggio. La linea elettrica, la luce che gioca sulle due mani gesticolanti al centro della scena, rendon lo scatto delle voci, l'agitazione della disputa, non senza

uno spunto involontario di *humour* fiorentino, che ci richiama il *corteo dei Re Magi* alla Galleria Pitti.

Ma soprattutto nella qualità delle tinte e nella vivezza degli

Fig. 86 — Firenze, Gall. Corsini.
Pontormo: *Madonna, Bimbo e S. Giovannino.*
(Fot. Brogi).

accordi cromatici è il valore del quadretto londinese. Sulla parete grigia cantano i rossi, dal vermiglio più limpido al rosa che scolora nel viola; e i verdi, dal verde intenso al verde ulivo, s'inse-

riscono in quella gamma limpida di rossi come il verde delle foglie in una siepe di rose. Tra gli effetti di colore più fantastici in tutta l'arte pontormesca è quello delle falde bianche di luce nel cartoccio verde di un turbante.

Alla *Cena in Emmaus* e a questo quadretto s'accosta una delle opere che meglio riflettono l'audacia inventiva, la mentalità moderna del Fiorentino ricercatore di forme nuove, e cioè la *Sacra Famiglia* Corsini (fig. 86). Nessuna opera d'Jacopo meglio di questa dà la misura dell'importanza che l'influsso tedesco ha avuto nell'arte del « ghiribizzoso » fiorentino. Il chiaroscuro non toglie nulla al valore qualitativo del colore, che qui raggiunge la maggiore intensità: serve soltanto d'indicazione per la forma, e appare soprattutto ove si fa più vivo il desiderio di esprimere un sentimento umano: nel volto attonito di San Giovannino, nel volto pensoso della Vergine, nella testa di Gesù dallo sguardo fisso e attento. Invece i segni d'ombreggiatura sulle stoffe non hanno alcun carattere costruttivo; non distolgono il pittore dalla fantasia decorativa per cui egli vede le forme tese gettarsi con slancio di torri verso il verde cielo, il manto vermiglio della Vergine girare a rosa intorno all'esterrefatto Giovannino; e aprirsi all'aria come grande foglia arricciata il turbante leggiero sul capo di Maria. Il colore completa questa visione d'eleganza aristocratica e bizzarra, nei suoi accostamenti di tinte arditi e squisiti allo stesso tempo: la veste rossa, il manto verde, la manica gialla, il turbante violetto, il bianco glaciale dei lini sul busto della Vergine, il verde metallico del cielo. Vi è un accordo quasi miracoloso tra la limpidezza dei colori squillanti, acuti, e la tensione in lunghezza della forma, che dà sviluppo enorme alle fronti, appunta gli archi sopracciliari, sbarra i tondi occhi dei fanciulli con iridi immense, esterrefatti. Il colore schietto e di pura qualità risolve le forme in effetto decorativo. Dietro fiorisce un modernissimo paese, il più bello dipinto dal Pontormo, con edifici e piante resi a zone di colore quasi piane e leggiere sul forte e fermo colore del cielo.

Ricordi di Andrea del Sarto e di Michelangelo s'intravvedono

Fig. 87 — Berlino, Museo Federico. Pontormo: *Crocifissione.*
(Fot. della Direzione del Museo).

anche nella piccola *Crocifissione* di Berlino (fig. 87), ove la figura tesa di Giovanni s'avvolge nel labirinto dei sottili drappi arricciati come in un fantastico rosone fiammeo. Appena accennato un calmo effetto plastico nella forma di Cristo, tornita da luce come un avorio puro, il pittore torna a modellare a falde piatte di colore il nodo bianco del drappo sui fianchi e ad attenuare il rilievo delle forme. E sebbene l'atteggiamento della Vergine sia un ricordo di disegni michelangioleschi, esso ha perduto il significato essenzialmente costruttivo di massa che aveva nel modello; anzi, nel penoso torcersi della forma, spalla, fianco e testa vengono a disporsi sopra un solo piano, che la linea a perpendicolo di una piega sintetizza in una sagoma rigida. La luce stessa, dove più s'avviva, nel risvolto del manto e sulle mani intrecciate della Vergine, invece di arrotondare livella i piani.

La raffinatezza propria alle opere di questo periodo è nel colore: il manto, di un rosso svanito, illividito, cade come foglia appassita sull'alta figura di Maria; e anche il bianco del soggolo diventa violaceo, fondendosi con quel tono elegiaco del rosso. Ma dal lato opposto della croce, per uno di quei contrasti audaci di cui si compiace il Pontormo, il rosso del manto di San Giovanni sale al vermiglio; e squilla fra le note morenti del verde, del livido, del bianco, sul fondo verdazzurro di cielo.

Il quadretto di Berlino è una riduzione in minima misura del *Crocifisso* del tabernacolo di Boldrone, ove più ampiamente si spiegano i caratteri accennati nella piccola composizione. Ad esprimere il tormento interiore del suo spirito, l'artista moltiplica all'estremo i piani del modellato, specie nei panneggi, e agita la linea dei profili. I panneggi diventano qui, anzi, i veri esponenti spirituali della scena: mediante essi il pittore sottolinea con largo ritmo l'eroica baldanza del Santo a sinistra, e racchiude, nella raccolta discesa parallela del manto, come in dolorosa umiltà, l'immagine della Madonna.

La luce che determina questi panneggi non proviene, realisticamente, da una fonte determinata; non mira ad unificare le parti della composizione, nè ad infondere plastico risalto alle

forme. Lo stesso nudo del Cristo non ha dalla luce evidenza anatomica. Anzi, questa lo sfiora appena, e l'ombra, addensandosi verso i margini, serve a meglio ritagliare sul fondo unito il con-

Fig. 88 — Firenze, Gall. degli Uffizi. Pontormo: *Carità*.

torno linearistico. E sopra un fondo unito, con bel ritmo di spazi, spiccano nel loro snodarsi tutti i fluidi contorni delle immagini.

Così il colore non è strumento al modellato, ma, scelto in delicate gradazioni, che un proposito tonale non altera, desta

ammirazione proprio per la sua bellezza qualitativa. Il manto viola pallido della Vergine è nella gamma prediletta dall'artista. Le carni del Cristo sono di un caldo color ocraceo modulato finissimamente, e il breve drappo intorno ai fianchi ha il viola smorto rosato del drappo di Maria. Ogni nota di colore è schietta, limpida, raffinata. E luce, colore, composizione, rimangono subordinati al maggior elemento espressivo, che è la linea, significatrice, come già nel Botticelli, di drammatica energia spirituale.

Il modulo delle forme diviene più ampio nella *Carità* (fig. 88) della Galleria degli Uffizi; e la luce, in contrasto col fondo tenebroso, suggerisce, sebbene parcamente, il rilievo, sempre trattenendolo entro limiti di piani accostati, così da non alterare l'effetto d'intarsio cromatico. Per questo appunto le pieghe sul braccio della donna si spianano in larghe zone di colore puro; e un ginocchio del fanciullo seduto si stampa sul petto del suo compagno. Anche la linea mantiene, anzi accentua, il carattere tedesco: si fa aspra e metallica nei contorni dei lineamenti; e par qui tenda, nel suo tormento, non più soltanto a un effetto decorativo, ma anche all'espressione spirituale, che diviene profonda. La Carità, in veste rossa e manto verde, si china sulla testa di un bimbo derelitto, mentre con la destra stringe il petto di un altro che gira smarrito gli occhi. Così incurvata, l'alta immagine disegna intorno ai putti un grande arco; e insieme le figure s'intrecciano come raggi nel cerchio d'una ruota. La bontà pensosa della donna, che poggia carezzevole il volto sul volto di uno dei fanciulli, e par tutta s'illumini nei lineamenti tesi, negli occhi ingranditi da tristezza; il grido di dolore del fanciullo in piedi; gli occhi dell'altro, in cui l'espressione di smarrimento va placandosi in un senso di mesto riposo e di fiducia, fanno della pontormesca allegoria della Carità forse l'interpretazione più intensa di vita spirituale che l'arte italiana le abbia dato.

A questo gruppo di opere, caratteristico per il modellato rotondo, appartiene il bel ritratto di giovinetto con libro, nella raccolta Trivulzio a Milano (fig. 89). Il fondo è chiaro; ma, tra la veste scura e il berretto nero, il volto, fasciato d'ombra, è pla-

smato da un largo e fermo partito di luce costruttiva, che ci ricorda le figure di fondo nella *Cena in Emmaus*. Anche al grande sbuffo della manica sinistra i piani di velato chiarore e d'ombra

Fig. 89 — Milano, Coll. Trivulzio. Pontormo: Ritratto di giovinetto. (Fot. Anderson).

intensa infondono, senza pesantezza, il volume turgido di un frutto a spicchi. Soprattutto, in questo ritratto deliziosamente impostato e frastagliato dal capriccio decorativo d'Jacopo, sorprende l'estrema freschezza di modellato della mano e del volto, i cui lineamenti larghi e rotondi, come dilatati da un'e-

spressione di stupore pensoso, sembrano, al pari di quelli dei ritratti di Jacopo Bassano, plasmati dalle dita del pittore in tenera creta.

Fig. 90 — Firenze, Gall. Corsini. Pontormo: *Sacra Famiglia.* (Fot. Brogi).

Nella piccola *Sacra Famiglia* Corsini (fig. 90), la forza modellatrice dell'ombra s'attenua; e le forme diventan lievi, la linea meno vibrante, come per intonarsi ai passaggi delicati

Fig. 91 — Firenze, S. Felicita. Pontormo: *Deposizione*.
(Fot. Alinari).

del colore. Vien meno il distacco tra figura e fondo che dava al ritratto Trivulzio risalto di volume: qui, anzi, la massa fosforica del fogliame avanza attorno al capo della Vergine; e il manto, di un verde più azzurro e più cupo di quello delle frondi, dà l'illusione che la sinuosa persona rientri, s'aggrotti nella massa verde.

Per il modulo delle figure il raccolto e gentile gruppo ancora si stringe agli esemplari tedeschi, pur giungendo a un effetto del tutto diverso da quello dell'altra *Sacra Famiglia* Corsini, ben più audacemente moderno. Qui tutta la composizione è ondulata: una linea labile e fluida, in accordo con le molli sinuosità della forma, avvolge come onda melodica, entro gorghi di curve, il corpo della Vergine; spumeggia nelle chiome ricciute; sospira nel volto languido, nella breve bocca dischiusa. Tutto è lieve e diafano, in questa composizione mista di sentimentale grazia e di ricercato candore: le soffici mani della Vergine, il corpo indolente e pieghevole, i nudi dei bimbi, che l'ombra sottostante fa apparire sospesi, appollaiati tra il verde fogliame. Preso da incanto, Giovannino, col rotulo tra le braccia e la croce ai piedi, contempla la Vergine: e par che lo sguardo sospiri. E dal languir delle tinte, nel rosso scolorito della veste di Maria, nel delicato avorio delle carni, dai tenui passaggi di colore, sembrano scaturire le blande sinuosità della linea di questo armonioso quadrettino, come dalle arditezze cromatiche gli scatti di una linea tesa ed elastica nella maggiore *Sacra Famiglia* Corsini.

Prossima di tempo a questa gentile creazione del Pontormo è una delle più significative sue opere: il *Deposto di Cristo* nella chiesa di Santa Felicita (figg. 91-92). Come i disegni per la decorazione della Villa di Poggio a Cajano, gli studî per questa mirabile pala sono molto più intensi di rilievo e d'espressione drammatica che non la pittura, ove il colore, disteso in pure zone, imprigiona gli slanci della linea, cristallizza ogni gesto. Annodate una all'altra in fluido intreccio, le figure si disegnano sul cielo chiaro come su vetro fiori glaciali. La Maddalena, semi-

nuda e trasparente, sembra reggere sulle ginocchia piegate il cumulo delle diafane immagini; e il suo atteggiamento sospeso comunica un alato moto d'ascesa a tutta la fragile impalcatura umana. Le figure salgono e si agitano come spinte da soffi, libere dal peso. Tacciono i contrasti di luce e d'ombra che davano intensità plastica al ritratto Trivulzio; e il valore poetico e sentimentale del colore, che par diventi luminoso tanto è sottile e

Fig. 92 — Firenze, S. Felicita. Pontormo: *Deposizione*, particolare. (Fot. Alinari).

puro, uguaglia quello della linea, nervosa a tratti e stanca. L'ombra stessa, impercettibile nella sua trasparenza estrema, commenta la delicata spiritualità delle immagini, ad esempio là dove palpita come agitata da ali d'argento sull'ideale volto de' Cristo. È ancor, dunque, base alla maniera d'Jacopo, l'elemento germanico; eppure non v'è altra opera del Cinquecento che raccolga la tradizione di poesia della Firenze botticelliana come questo fragile intreccio di forme, ove l'ideale di bellezza del

Pontormo par nascere insieme dall'algido splendore del ghiaccio e dal delicato frastaglio del fiore. Il volto assopito di Gesù, nella purezza dei cristallini contorni, in quella sua alata espressione di sogno; il volto di San Giovanni, illuminato, nell'ovale andreesco, come da un vitreo riflesso di lacrime, l'allucinato volto di Maddalena (fig. 93), il contorno aereo della figura librata ad arco nel vuoto dietro la Vergine, sono tra i più singolari esempi della

Fig. 93 — Firenze, S. Felicita. Pontormo: *Deposizione*, particolare.
(Fot. Alinari).

flora aristocratica e rara che Sandro Botticelli aveva coltivato nelle serre di Firenze aulica. Il lieve esotismo impresso nella sensitiva grazia dei tipi non cancella questo suggello d'antica stirpe fiorentina. Giunge a una raffinatezza estrema anche la qualità del colore, ove di continuo si ripetono le note del rosa e del verde: rosa stinti, il cui pallore passa per tutta una serie di gradi; verdi spenti e freddi, in diverse fasi di scolorimento: quasi nessun'altra tinta. E in queste note di una timida pri-

mavera, lievi sul fondo grigio, la grazia decorativa della composizione coincide col più delicato lirismo.

Così si spiana il biondo color delle carni sul fondo grigio nel ritratto d'uomo alla Galleria degli Uffizi, guasto da macchie (fig. 94).

Fig. 94 — Firenze, Gall. degli Uffizi. Pontormo: Ritratto d'uomo. (Fot. Brogi).

Il busto è qui impostato con semplicità, larghezza e sicurezza d'effetto. Il nero del berretto e della veste si ritaglia sul fondo con gusto di linearista, e il colore è ridotto al minimo: la tinta bionda e trasparente del volto richiama, più luminosa, quella del fondo, di un grigio appena dorato. Il tipo stesso del perso-

naggio, triste e assorto, trova la sua naturale espressione in quella placida sinfonia di lumi e d'ombre, in quella pacata gradazione dal grigio al biondo, in quel silenzio del colore. C'è una profon-

Fig. 95 — Firenze, Casa Guicciardini. Pontormo: Ritratto di musico.

dità quasi lottesca nel volto proteso e nello sguardo, grave di mestizia, intento.

L'opera più p'ù s'avvicina per qualità stilistiche alla *Deposizione* di Santa Felicita è il ritratto di musico in Casa Guicciar-

dini a Firenze (fig. 95), tra i capolavori del Pontormo. Fisso in un'espressione astratta d'incanto, il liutista accorda lo strumento: e il lungo corpo, irrigidito nel suo slancio verso l'alto, par scatti come corda tesa, aderendo con vivace effetto cromatico al fondo

Fig. 96 — Firenze, Gall. degli Uffizi. Pontormo: *Natività del Battista.* (Fot. Alinari).

verde del quadro; eppure i volumi delle gonfie maniche e il gran volume vacuo del liuto si determinano ampli, potenti.

A differenza che nell'ancona di Santa Felicita, dove le tinte son gradazioni di pallore, qui esse vibrano, squillano, mentre la linea perde il suo moto flessuoso per comporre uno squisito disegno quasi d'intarsio. La fluidità che le era data nella *Deposi-*

zione vien meno: e i contorni, perduto l'ondulamento, si fanno decisi, essenziali, fermi. Ogni ricerca psicologica è scomparsa nel ritratto, che trae vita dalla linea tesa e concisa e dalla vibrante limpidezza dei colori: verde, rosso, giallo; sola nota neutra il grigio ferro del corsetto. La luce sfiora il vivido colore senza penetrarlo, quasi senza muoverne le superfici.

A un effetto di moto leggiero, come nella *Deposizione*, mira invece l'arte del Pontormo nel desco da parto agli Uffizi, raffigurante la *Natività di San Giovanni Battista* (fig. 96).

Le figure sono lunghe e sottili, come per meglio risolversi in linea; la profondità dell'ambiente è suggerita soltanto dalla distribuzione delle tinte, più chiare in primo piano, più scure nel fondo, come già in altre opere, e dallo scorcio lineare della donna che sorregge il bambino. Anche nelle figure di primo piano le tinte non sono vivaci: al gioco della linea e alla ricerca del moto è in tutta questa pittura sacrificato il colore; e dove più si smorza, cioè nelle persone del secondo piano, appena staccate dal fondo scuro per il chiaro dei volti, delle mani, di qualche benda bianca, l'effetto meglio è raggiunto.

Entro il disco del tondo, la composizione si disegna a cerchio; e tutte le figure, entro il cerchio, tranne Santa Elisabetta e la dama velata nel fondo, si presentano di profilo, di profilo perduto, di tre quarti, di sbieco, in un'alternativa di rette, d'oblique, di curve, in un gioco sottile d'inclinazioni, fantastico e vigoroso insieme, ove di tutto tien calcolo il pittore, anche del disco inclinato di una ventola, che par compendii e regoli la vicenda delle oblique, il moto armonioso delle linee.

Il vegliardo Zaccaria col secco profilo e la barba irsuta, dio delle grotte, richiama i personaggi fiabeschi dell'Altdorfer, mentre qualche affinità con le secche elastiche forme di due Marie nella *Deposizione* di Michelangelo a Londra si scorge nella donna al limite sinistro della scena, scattante dalla punta del piede ai tendini tesi del collo, all'ala di cuffia, che sventaglia sulla cornice del tondo come seguendo tutto lo slancio della figura adusta, del tagliente profilo. Tra questa figura e la donna in mantiglia,

che una lama sottile di luce affila nell'ombra, disegnandone la maschera ovale con effetto modernissimo di sintesi pittorica,

Fig. 97 — Parigi, Museo del Louvre.
Pontormo: *La Vergine, il Bimbo, S. Anna e quattro Santi.*
(Fot. Alinari)

s'inchina la figuretta con la ventola, più di tutte espressiva del lieve moto lineare infuso alle figure entro il cerchio, così lieve

che noi abbiamo l'impressione di veder quello stelo flessibile piegarsi e rimbalzare al soffio dell'aria.

Simile effetto di moto lineare e di corporea levità è ricercato dal Pontormo nel quadro del Louvre raffigurante la *Vergine con Sant'Anna, il Bambino e quattro Santi* (fig. 97); ma è raggiunto pienamente soltanto nel gruppo divino snodato a spira, sospeso da terra, e nei due Santi Sebastiano e Giovanni, che verso il gruppo centrale reclinano in simmetria il busto nudo e gli esigui profili. Le due grandiose figure in primo piano, Sant'Antonio Abate e San Pietro, soprattutto quest'ultimo, sull'attenti in posa enfatica, ancor sonante della retorica di Fra' Bartolommeo, piantano troppo saldamente al suolo, e si avvolgono con troppo evidente studio di monumentalità nei drappi densi e abbondanti, per non menomare l'impressione di leggerezza che al desco da parto veniva dalle figure tenui, affilate, eleganti, tutte in lunghezza. In ogni modo, le due opere sono di tempo prossimo: tanto che la donna china dietro Zaccaria nel tondo e il San Giovanni della pala han lo stesso profilo.

Nel quadro del Louvre, i colori sono più vivi e più freschi, le luci più rapide che nel desco da parto; e par diano un frigido splendore al nodo serico delle tre figure centrali, allacciato dalla catena delle mani sottili e pallide, dove il Pontormo par concentri tutta la sua eleganza di raffinato signore. Il piede sinistro della Vergine s'inargenta sullo sgabello di una nuvola oscura come potrebbe vedersi in qualche opera del Lotto, al cui spirito bene s'adatterebbe anche il modo di esporre le figurette della confraternita in un disco sul fondo verdazzurro di cielo. Ma soprattutto la virtù pittorica del Maestro s'accentra nella testa incappucciata del vecchio Sant'Antonio abate (fig. 98), ove il colore par disfarsi nelle carni avvizzite delle guance, nelle molli palpebre, nelle iridi appannate e torbide. A questa figura, che ancor ci fa sentire qualche eco dell'arte dureriana, l'acuta sensibilità del Pontormo comunica un'espressione profonda d'angoscia fisica, di stanchezza, l'anelito di un petto esausto: i lineamenti affilati si torcono, gli occhi s'oscurano, le tempie dan

l'impressione di una sottigliezza estrema di tessuti: e gli accenti d'ombra, sebbene parchi, infondono alla testa consunta un senso patetico di fragilità.

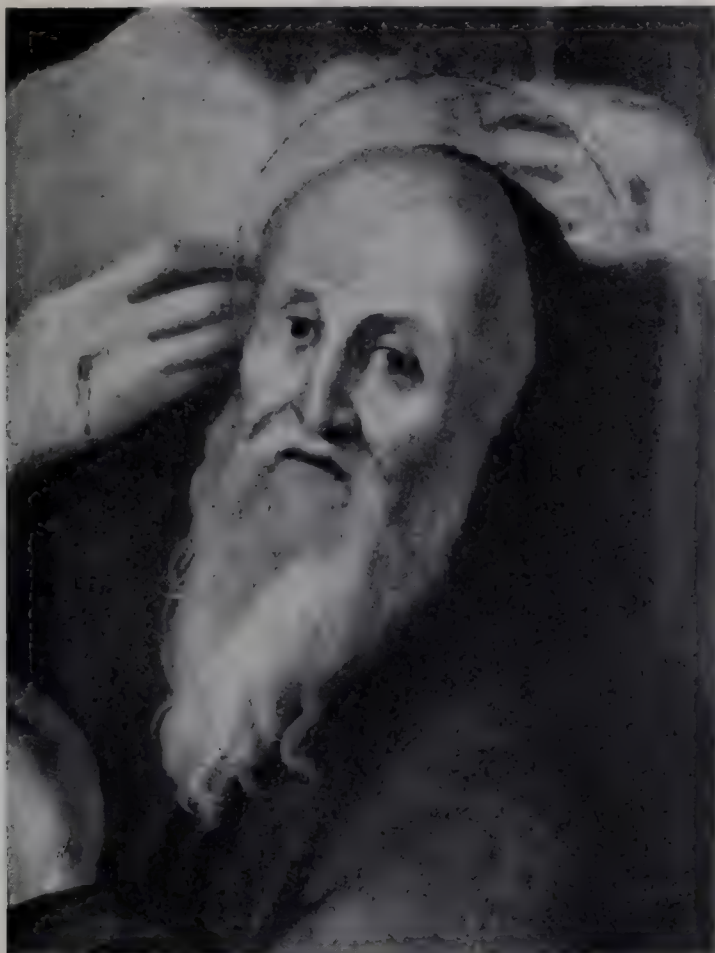



Fig. 98 — Parigi, Museo del Louvre.
Pontormo: *Sant'Antonio Abate*, particolare del quadro suddetto (Fot. Alinari).

Il modellato ad ammaccature di questa pala s'accentua nel quadretto del *Martirio dei quaranta Santi coronati*, nella Galleria Pitti (fig. 99), ove le punteggiature d'ombra, minute e fitte, e il contorno tormentato, frastagliato e incisivo, danno alla composizione l'aspetto di un disegno a bistro. Le forme, tranne

quelle dei Crocifissi, che in alto si torcono come alberi di selva fiammeggiante, non hanno qui lo slancio in altezza proprio d'Jacopo: volti e corpi in generale rotondeggiano; e non mancano figure di superficiale maniera, come quelle a contrapposto del comandante e del manigoldo col paniere d'utensili di tortura,

Fig. 99 — Firenze, Galleria degli Uffizi.
Jacopo da Pontormo: *I quaranta Martiri.*
(Fot. Brogi).

avvolte da rotuli e gale di nastro per spirito di decorativa ricerca. Il colore, perduta la sua particolare limpidità e freschezza, si oscura, s'estingue, così che la scena par dipinta sopra una lastra di alabastro; ma anche nel decadere, che viene al Pontormo dallo studio di rotondità plastiche, la vita lineare delle sue composizioni si rivela nel moto fiammeo dei Crocifissi in alto a si-

nistra e nella fuga turbinosa dei cavalieri a destra, attorno un monticello; la sua eleganza, nei nudi di primo piano, nervosi e serici; la sua arditezza di precorritore, nell'ombra a macchie

Fig. 100 — Venezia, Ca' d'Oro. Pontormo: Ritratto di bimba.
(Fot. Fiorentini).

sopra la testa di un martire legato e di un aguzzino ignudo nel primo piano. Particolari come quelli dei due nudi alabastrini che forman cerchio nella zuffa, e dei neofiti trasparenti sul fondo di luce bianca, e come il frammentino di cielo e d'alberi, ci mo-

strano tutta la raffinata sensibilità del Pontormo anche in questo quadro ove son già sintomi di decadenza.

Il modellato ad ammaccature, che macera e intenerisce le superfici nella pala del Louvre e nel quadretto Uffizi, si trova anche nel gentile ritrattino di bimba della Cà d'Oro a Venezia (fig. 100). Sulla riquadratura semplice del fondo, la fanciullina in veste di velluto scuro, con un'infantile vezzo al collo, par stia impacciata davanti al pittore che la ritrae; tiene una mano penzoloni, incollata alla veste, e nell'altra stringe un cagnolo. Pochi ritratti infantili del Cinquecento rispecchiano una sensibilità più commovente e aggraziata. La bocca larga e tumida, il naso rotondo, le guance morbide, hanno ancora la forma indecisa dell'infanzia; ma le labbra chiuse, la gran fronte convessa sotto l'ombra aerea dei riccioli, portano impresso un suggello di serietà presaga; e nei grandi occhi trema come il riflesso di un'ignara mestizia. Anche il gesto esitante e ritroso s'accorda con questa precoce gravità infantile, che par nasconda un oscuro turbamento.

Il colore, indebolito nel quadretto dei *Quaranta Martiri*, torna limpido e vivo nella *Visitazione* di Carmignano (fig. 101), tra le più raggiunte espressioni dell'arte d'Jacopo. La scena è composta sopra uno schema tutto nuovo alla pittura italiana: un gruppo quadrangolare d'immagini allacciate da archi di braccia e di stoffe, al limitare di una strada fiorentina: pareti di case in penombra da un lato, una muraglia di cinta dall'altro, definita con un senso così esatto e sintetico di volume da richiamarci le architetture del Bramantino. Anche nella forma umana è sparito il modulo di elegante lunghezza ed esiguità che l'aristocratico Pontormo predilige negli affreschi della Certosa e nella pala di Santa Felicita: anzi le due figure di primo piano sbocciano in bulbi giganti, e le stoffe ne disegnano l'affusata rotondità, anche dove, ricadendo, s'accartocciano e s'inturgidano. È chiaro, nel grandeggiar dei volumi, un ritorno verso l'imponenza formale di Michelangelo; ma non v'è paragone possibile tra queste forme tornite e lievi nella loro ampiezza, e le masse pesanti della

Sistina, tra la calma solenne di questi volumi elementari, e la complessa vita scultoria dei piani costruttivi del Buonarroti. Il Pontormo vede con occhio diversamente orientato l'umanità

Fig. 101 — Carmignano. Pontormo: *Visitazione.*

gigante di Michelangelo. E, come a tutte le sue opere più alte, al quadro di Carmignano manca il fondamento del chiaroscuro, su cui si basa il risalto scultorio delle forme michelangiolesche.

Anche qui, sulle orme del germanesimo, Jacopo riduce le ombre a veli d'estrema sottigliezza, dietro i quali rimane intatta la qualità del colore, anzi meglio ci rivela la sua raffinata essenza. Per questa abolizione del chiaroscuro, egli si libera dal manierismo e fonde la solennità formale fiorentina delle quattro figure torreggianti all'imbocco di una strada grigia, con la più fresca visione di colore e di linea tortuosa, lambiccata, nordica. Dal fondo, a tinte pacate e neutre, traggon valore i violetti, i gialli, i verdi, gli azzurri preziosi, come dalla sintetica affusatura delle forme umane e dal volume geometrico degli edifici trae vita più intensa il capriccio lineare delle vesti.

Il brio della linea, in tutta la sua vivace grazia decorativa, vien quasi a sovrapporsi alla unità perfetta dei grandi volumi che le vesti ricoprono; e nulla toglie alla grandezza spirituale della scena. Essa nasce dal silenzio che attornia le immagini, dal muto colloquio di Maria e d'Elisabetta, dagli astratti sguardi delle due spettatrici. Non è qui l'impeto delle figure di Fra' Bartolommeo e di Mariotto Albertinelli, gonfie dall'aria che le sospinge; ma legami di braccia sovrapposte a festone, occhi che in silenzio si scrutano: l'intimità del sacro gruppo non è turbata neppure dagli sguardi delle altre donne, immoti, fissi a un centro visuale che è fuori del quadro, in una cerchia d'incanto assorti. Nell'ombra trasparente del volto di Maria trema un bagliore; e l'occhio è smarrito nella luce, abbagliato come da un interno raggiar di luce. Perciò, quantunque la gonfia immagine di Santa Elisabetta porti una nota di verismo nordico, la scena ha in sè una vita spirituale così tranquilla e così alta come in poche altre opere del Cinquecento fiorentino, una espressione di vita sospesa, estatica.

Parallelo alla pala di Carmignano, e certo contemporaneo ad essa, è il ritratto d'*Alabardiere* nel Fogg Art Museum di Cambridge (fig. 102). Vi si ripete, nell'architettura del fondo, lo stesso motivo di volume cubistico, che qui assume speciale importanza per il rapporto tra l'affilato spigolo dei muri e la posa d'angolo della snella immagine, come il risalto delle tinte limpide sul

fondo grigio, comune ai due quadri, nel secondo si fa più intenso, più audace. Senza l'ampiezza volumetrica delle forme, nella pala di Carmignano turgide e lievi, il fusto umano zampilla ardito

Fig. 102 – Cambridge, Fogg Art Museum. Pontormo: *Alabardiere.*

verso l'alto, e par squilli in quel suo slancio come squilla il colore. La nervosa mano stretta all'asta, la persona sottile e vibrante, il volto delicato nella sua trasognata fierezza, il gioco di piani obliqui che mette in valore il giallo di cedro della veste e il rosso

vermiglio del berretto e dei calzoni, compongono, del quadro ricco di senso decorativo, un capolavoro dell'arte d'Jacopo. Nessuna ricerca psicologica in quest'opera, che sembra più uno smagliante capriccio della fantasia del Pontormo che un vero

Fig. 103 — Firenze, Gabinetto dalle stampe e dei disegni.
Pontormo: Disegno d'*Alabardiere*.

e proprio ritratto. Il volto ovale, con lineamenti piccini, con lo sguardo vago, così bene incarna il tipo del Carrucci, da rispondere piuttosto alla sua fantasia che alla realtà della vita. [1]

Al serrato e schematico disegno del ritratto Guicciardini

[1] Il disegno per l'*Alabardiere* si trova a Firenze, nel Gabinetto di stampe e disegni agli Uffizi (fig. 103).

e alla stilistica raffinatezza dell'altro di Cambridge, succede, nel ritratto di Lucca (fig. 104), un effetto decorativo più sbrigliato,

Fig. 104 — Lucca, Museo. Pontormo: Ritratto di giovinetto. (Fot. Alinari).

più capriccioso, più appariscente, cui il vibrante colore e la linea a strappi ugualmente concorrono.

La razza ardita dei fanciulli di Donatello, di Sandro Botticelli e dei Pollaiolo, sembra risorger d'improvviso al richiamo

d'uno squillo di luce in questo slanciato stelo umano; e lo sguardo di sfida dei David quattrocenteschi, temprati in puro acciaio, balenare negli occhi aperti, impavidi, ove intatte s'addensano le energie della vita. Il portamento stesso della piccola testa esprime fierezza, prepotenza, audacia; e le chiome gonfie, sbuffanti, le nari dilatate, l'arco delle labbra carnose, completano il ritratto-tipo di giovinetto fiorentino nella sua balda bellezza effervescente di vita. Tutto par si dilati e s'accenda a quell'interno rigoglio, anche il mantello rosa vivo, spiegazzato, frastagliato, lanceolato ai contorni. La nervosa tempra d'Jacopo si trasfonde nel gonfiore dei lini ribelli e nella irrequietezza fantastica del grande manto di raso, che si dibatte intorno allo slanciato fusto umano come vessillo intorno all'asta. Con la sinistra sul fianco, la testa eretta, le chiome sbuffanti, il fanciullo spavaldo par s'affacci sfidando alla vita. Sul fondo nero, l'effetto di colore, purtroppo alterato da una tempesta di ritocchi, è squillante, superbo: le carni di bionda e trasparente cera richiamano la pala di Santa Felicita; ma la fulva chioma, il rosa del manto che s'invermiglia e risplende, il verde muschio della veste, compongono una gamma cromatica in perfetto accordo con la figura, che raccoglie della linea d'Jacopo tutta l'elasticità e lo scatto.

Nel ritratto muliebre di Francoforte (fig. 105), a differenza che in tutti i precedenti, il Pontormo mira a comporre entro uno schema architettonico definito e solenne la forma nervosa, tutta potenzialità di moto nell'apparente stasi. Una mano della giovane donna poggia sul grembo, l'altra sul bracciolo della poltrona; ma di posa non è capace l'irrequieta donzella, che par sobbalzi impaziente e frema in tutti i lineamenti del volto teso, con nari dilatate, nervoso, aggressivo. Le maniche arricciate, sbuffanti, il colletto sgualcito, tutto s'accorda con la mobilità del volto tagliente, della bocca mordace, anche gli occhi di lucido vetro e le ringhianti labbra del cagnolo.

Che il ritratto appartenga alle opere tarde del Pontormo è dimostrato dall'intensa ricerca di costruzione e dai mezzi per ottenerla: pochi elementi di chiaroscuro e una linea forte e in-

cisiva. Ciò consente al colore le sue note larghe, ardite e schiette: la veste è scarlatta; le maniche di un verde scuro di velluto, il fondo grigio. La posa architettonica, di un effetto monumentale

Fig. 105 — Francoforte, Istit. Städel. Pontormo: Ritratto di dama

sicuro, e le carni, d'alabastrina levigatezza, accostano questo ritratto agli altri del Bronzino, cui era un tempo attribuito; ma la semplicità dei mezzi, la purezza e l'audacia di ogni elemento, la vitalità di fibra che la posa solenne non riesce

a contenere, rivelano il soffio animatore di una più libera e agile fantasia.

Attribuito al Bronzino, come un tempo il ritratto di Francoforte, è un capolavoro del Pontormo: la *Dama in verde* (figura 106), nella Galleria del palazzo di Hamptoncourt. Dal fondo, di un rosso affocato e caliginoso, staccano appena le carni del volto, delicatamente ombrate, mentre ne emerge, con un lieto vibrar di colore, il busto chiuso da una veste verde, di un verde di muschio intenso e schietto, che esprime tutta la predilezione

Fig. 106 — Francoforte, Gall. del Palazzo di Hamptoncourt.
Pontormo: la *Dama in verde*
(Fot. Bourke).

del Pontormo per il colore puro, libero da ogni velo atmosferico. Alla magnificenza di quel verde di timbro squillante, che riappare, intrecciato con l'oro, nella cuffia di fata, le strisce d'argento puro lungo le maniche, d'argento ossidato traverso il corsetto,

Fig. 107 — Filadelfia, Coll. Johnson.
Pontormo: Ritratto di *Alessandro de' Medici*.
(Fot. Maeseler).

e il bianco prezioso delle sottomaniche, aggiungono altre note di ricchezza, di fasto cromatico. Una reminiscenza di Andrea del Sarto è nel volto bruno, un sorriso triste sfiora le labbra; la fronte s'imperla di luce, come madida. E dal sorriso stanco,

dall'abbandono della mano languida, si sprigiona un fascino dolente, quasi lezioso.

Nel ritratto di Alessandro de' Medici della raccolta Johnson a Philadelphia (fig. 107), la saldezza costruttiva del ritratto di Franciabigio diminuisce, e l'ampia forma spianata sotto la cappa bruna quasi rientra nel piano della parete marmorea. Dalla rarefatta penombra del fondo, la luce, dopo aver costruito il volume di uno stipite marmoreo e sfiorato di un velo radente il volto assorto in vaga fantasticheria, va a morire sulla parete sinistra. Nessun ardimento cromatico, ma un accordo nobile e severo di grigio e di bruno.

Quando, circa il 1540, il Pontormo dipinge il ritratto del Cardinale Spannocchi Cervini (fig. 108), ora nella Galleria Borghese, mira a un effetto di costruzione grandiosa, monumentale, di romano stampo. È chiaro che egli ha ricordato il ritratto raffaellesco di Leon X nel presentarci il Cardinale in un angolo di sala, davanti a un tavolino con libro e campanello, e nel tendere verso una solennità d'ambiente e di posa che non era nelle sue predilezioni. Ma la ripetizione dei motivi raffaelleschi contribuisce a mettere in evidenza la libera personalità del Fiorentino. Là dove il tardo Raffaello vede soprattutto gravità costruttiva di blocchi murari e di masse umane, il Pontormo vede, nonostante l'ampiezza, slancio di forme leggiere verso l'alto, irrequietezza di contorni, mobilità di superfici. La placidità dell'immagine raffaellesca di Leon X par uscire dallo spazio scandito sopra una misura lenta e solenne di vuoti e di masse, e rispecchiarsi nelle pieghe dense e grandiose delle stoffe; mentre nel vuoto della sala, ove anche l'aria manca, la tesa figura del Cardinale s'annuvola come scossa da interna agitazione. Tutto sembra agitarsi intorno a lui: il tappeto con la gran piega conica e il mobile rabescato orientale, il libro, che s'addensava massiccio sotto le mani di Leon X, e qui freme alla pressione delle dita nervose, le marezzature della mantella purpurea, i solchi del volto scavato dal bulino dell'ombra. L'iride vitrea smisuratamente s'allarga nell'occhio fosco, ingrandito da oscuro terrore.

Questa impressione d'angoscia, di pauroso tormento, s'accentua in un'altra opera tarda del Pontormo, d'enfatica ampiezza formale: il *Sant'Antonio Abate* (fig. 109) agli Uffizi. Perduta la saldezza costruttiva, la forma amplissima del vecchio Santo

Fig. 108 - Roma, Gall. Borghese. Pontormo: Ritratto del *Card. Cervini.* (Fot. Alinari).

emerge dalla penombra grigia del fondo in un girar affannoso di grandi curve a cerchio. Il dosso annicchiato e il rotulo elastico chiudono come entro un vortice la figura spianata dall'ombra, con tondi occhi allucinati e l'alta volta craniale del Pontormo. La mano sinistra s'aggrappa alla croce come a palo di salvezza

contro l'infuriare della tempesta; e il gran cartiglio candido si chiude di scatto a spira. Il tono del quadro è quasi monocromo, e l'ombra avvolge la tetra figura. Stretta alla croce, guata come da un antro, con occhi ingranditi dal terrore, fantastica nella posa di vecchio falco in agguato.

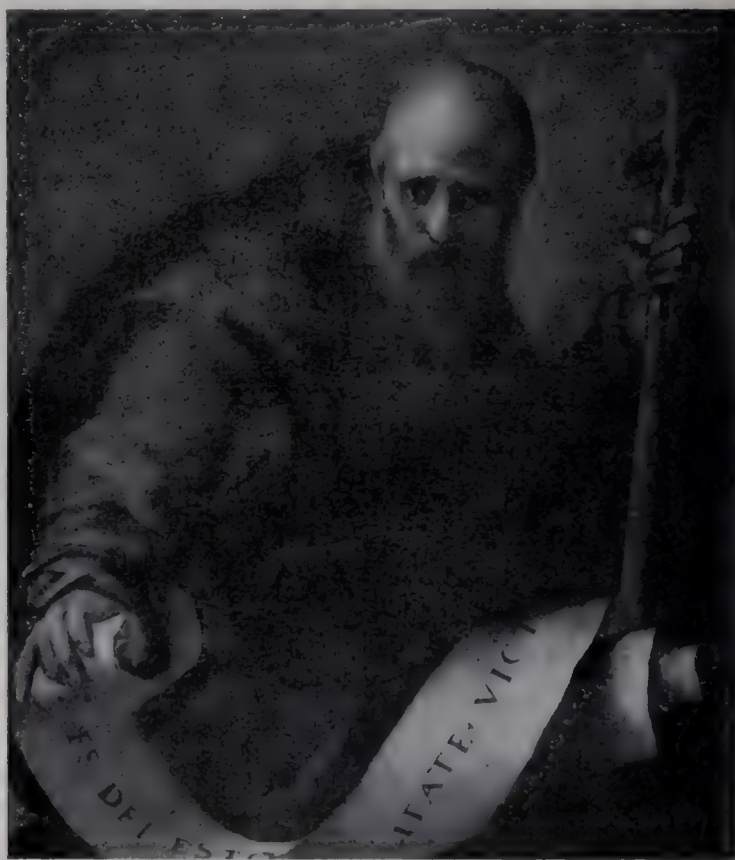



Fig. 109 — Firenze, Gall. degli Uffizi. Pontormo: *S. Antonio abate.* (Fot. Brogi).

Ormai la purezza cromatica, la freschezza primaverile delle tinte, che lo distingue fra tutta la schiera dei pittori di Firenze cinquecentesca, e con essa la squisita sensibilità lineare, par vengan meno al Pontormo, deviato dalle sue deliziose fantasie di fiorentino decoratore, per un nuovo accostamento all'arte di Michelangelo. Più di ogni altro pittore in Firenze egli sfugge al-

l'idolatria della massa. E quando, al principio della vita e al suo declinare, mosso da spirito di ricerca, volge verso forme michelangiolesche, si disorienta, si smarrisce, perde la sicurezza meravigliosa di gusto, il sottile senso di eleganza, che sorreggeva

Fig. 110 — Firenze, Galleria degli Uffizi.
Pontormo: *Adamo ed Eva cacciati dal Paradiso terrestre.*
(Fot. Brogi).

gli ardimenti del suo disegno e del suo colore. A fatica si riconosce infatti nelle turgide forme di *Adamo ed Eva cacciati dal Paradiso terrestre* (fig. 110), con muscoli e articolazioni rilevati da macchie di chiaroscuro, l'elegante modulo delle forme d'Jacopo. Anche il colore si fa impuro in questa composizione, dove sembra

che il Pontormo abbia ricordato il gruppo masaccesco della cappella Brancacci. Il pittore delle trasparenti nudità dell'ancona di Santa Felicita, qui par goda a rendere con gusto di secentista lo spessore morbido delle carni; tanto che la pressione nervosa delle mani di Adamo sul braccio e la spalla di Eva quasi preludia al motivo del *Pluto* berniniano. Il chiaroscuro s'accentua: strumento di rilievo e di espressione drammatica. Ma soprattutto il carnoso angelo bolide, parodia dei giganti di Michelangelo alla Sistina, ci dimostra come il Pontormo per eccesso di ricerca abbia perduto negli ultimi anni l'istinto d'eleganza che reggeva la sua acuta e inquieta sensibilità.

* * *

Il problema più importante e complesso del manierismo fiorentino è certo l'arte d'Jacopo Carrucci, che male veramente s'include in questo titolo troppo generico per renderne la sicura personalità, l'audacia innovatrice. Egli non è un fondatore, un maestro, e ai pochi suoi scolari sfugge lo spirito sottile e ardito dell'arte sua: anzi, il più dotato di essi, il Bronzino, par stia agli antipodi del Pontormo, presentandosi sin dall'esordio con uno stile preciso e sicuro nella perfezione cristallina delle forme levigate, lucenti, fisse. Si comprende perciò come egli, secondo narra il Vasari, non permettesse agli scolari d'intervenire nell'opera sua. Sentiva come il suo stile fosse inadattabile a menti meno sottili, e come dovesse stonare, in una sua composizione, una linea non tracciata dalla sua mano ardita e nervosa, un colore che venisse a rompere l'equilibrio spesso arduo dei suoi vividi intarsi.

Come non ebbe scolari, il Pontormo non ebbe un vero maestro: il suo specialissimo intelletto d'arte gli fu guida nella scelta delle fonti. Insieme con il Rosso e il Puligo, è impressionato nella sua giovinezza dalla pittura di Andrea, accanto al quale opera nell'Annunziata di Firenze; ma fin d'allora l'impressione che da essa riceve rimane il più delle volte superficiale, esterna, l'audace e

nervosa tempra del Pontormo non aderendo a quella morbida maniera pittorica. Già nel primitivo affresco della *Madonna fra Santi* all'Annunziata, la posa ritorta a vite della Vergine segna un accostamento all'arte di Michelangelo, assai maggiore di quello che possa scorgersi in qualsiasi opera del Maestro: e il colore stesso, non ambientato, con distacchi stridenti, se in qualche nota richiama Andrea, s'allontana dai principî pittorici di lui, per esprimere, non già tendenza ad attenuazione di rilievo e fusione di tinte traverso morbide atmosfere d'ombra, ma una aspra volontà di plasticismo, e cioè proprio una volontà opposta a quella del Maestro. A un effetto di fusione cromatica mira, invece, il Pontormo nel grande affresco del chiostrino dei voti; ma anche qui le figure principali si staccano dall'insieme per vivide note michelangiolesche di colore; e tutta la composizione, figure e ambiente, è retta da un senso di solennità architettonica più proprio dell'arte sbocciata in Roma nella cerchia di Michelangiolo, che di quella stretta alla tradizione fiorentina. Appunto da tale predilezione per i moduli grandiosi di Michelangelo e per l'effetto dinamico delle sue forme scaturisce il forzato gigantismo delle figure, che si sbracciano, sgambettano, roteano nell'atmosfera corrusca della pala del 1518 a San Michele Visdomini, dove le ombre fumose di Andrea si strappano per dar evidenza ai chiari formali di Michelangelo, e il modello della *Madonna delle Arpie* ci si presenta sfigurato dai canoni di un arido formalismo michelangiolesco, e da un'enfasi che riecheggia, più rumorosi, più forzati, gli accenti declamatorii di Fra' Bartolommeo.

Ma anche in queste opere, che son gli esordi incerti del Pontormo, non mancano accenti rivelatori di una spiccata personalità, ora in un elegante girar di linee, ora in uno scatto che d'improvviso spezza una cadenza languida.

Ben presto, Jacopo, intelletto sottile e sensibilità tormentata, cerca nuove vie d'espressione, mirando, non più all'ideale michelangiolesco della forma eroica, ma a un ideale di raffinatezza decorativa raggiunta traverso una visione sua propria di linea

e di colore. Perciò, dopo questo primissimo periodo, il Pontormo esula dalla cerchia del Buonarroti per avvicinarsi maggiormente a quella di Andrea. E allora, meglio che nelle pitture primitive, mancanti di un'orientazione sicura, si afferma, di fronte alla calma delicatezza d'Andrea, l'ipersensibilità del Pontormo: l'ovale andreesco dei volti s'uncina nel mento, gli occhi si disegnano tondi e pungenti, tutte le articolazioni sono acute e dislocate nel moto oltre il verosimile: una elasticità di fibra, una elettricità di vita, erompono a portare il nuovo, l'imprevisto, nella placida atmosfera delle composizioni d'Andrea. Le tonde orbite, gli occhi sbarrati, inquieti, le mani nervose, trasfigurano i tipi andreeschi. Persino il ritratto di signora con cestello di fusi, agli Uffizi, che più d'ogni altra opera d'Jacopo rivive lo spirito del maestro, s'allontana dal modello per l'asimmetria dei tormentati contorni, da cui deriva, all'immagine priva dell'abituale fierezza pontormesca, un'espressione quasi patologica di stanchezza, di smarrimento. Il volto, più che negli esemplari ammaccato d'ombre, gli occhi un po' strabici, la convessità enorme della fronte, imprimono i segni di una profonda alterazione psichica nella beltà fiorente e serena dei tipi di Andrea.

Non v'è opera che non porti, in una nota di colore, in uno scatto di linea, l'impronta dell'inquieta immaginazione d'Jacopo, che il Vasari ci presenta «malinconico e misantropo spirito, intelletto incontentabile e bizzarro». In questo periodo del Cinquecento fiorentino, che, nonostante i sintomi di decadenza, attrae per l'intensa attività di ricerca e la forte impronta personale degli ingegni, del Pontormo, del Rosso, del Bronzino, il primo, più di tutti complesso, porta, nei suoi tentativi di piegare ad espressioni nuove la linea e il colore, l'audacia e lo slancio del genio. La banalità del gusto, la monotonia del livello artistico, la mancanza di passione, che han reso sinonimo di mestiere, più che d'arte, il vocabolo di manierismo, non sono ancor proprii dei giorni in cui viveva il Pontormo, sebbene anche in lui, nel suo eccesso medesimo d'autocritica, si scorgano i segni di tur-

lunetta, nella Galleria degli Uffizi, rimane sorpreso del mutamento di pensiero tra essi e la pittura: l'ideatore di quelle macabre fantasie dantesche di figure strette a tronchi simili a dilaniati corpi umani, sembra abbia composto, scherzando con la linea e con i tenui colori, l'agreste idillio della lunetta, nella letizia senza nubi di un mattino di primavera.

I piani semplici su cui si stende il colore nel salone di Poggio a Cajano, sempre più si semplificano nelle opere del periodo successivo, ove il chiaroscuro fiorentino sempre più tende a scomparire: nella *Madonna con Gesù e Giovannino* alla Corsini, il fondo di edifici e paese è risolto in una visione di puro colore, sorprendentemente moderna; e negli affreschi della *Passione* alla Certosa di Val d'Ema, soprattutto in quelli del *Cristo davanti a Pilato* e del *pianto sul Cristo morto*, il Pontormo compone tarsie colorate di meravigliosa freschezza, disegnando, in armonia con l'arco della lunetta, festoni di figure tenui appiattite su fondi di sottigliezza ideale. I bianchi, che già nella lunetta di Poggio a Cajano avevano acquistato speciale valore, hanno in questi affreschi funzione d'accento ritmico nei rapporti di tinte. È curioso vedere come lo stesso Vasari, ostile all'atteggiamento del Pontormo verso l'arte nordica, confusamente senta il valore della sua speciale visione cromatica. E sebbene gli rimanga sempre oscuro il vero Pontormo, l'arido michelangiolista non può sottrarsi al fascino di quei dipinti, ove non è più chiaroscuro, non più sfumato atmosferico, ma solo colore, colore limpido, terso, tenue, in armonia con la bellezza leggermente esotica dei lunghi steli umani, dei volti muliebri, delicati, minuti, soffusi di grazia languente.

Alla pala della *Deposizione* in Santa Felicita di Firenze, mobile intreccio di nastri ove il rosa s'alterna al verde in note di un pallore ideale, son prossimi i tre ritratti, di musico in Casa Guicciardini a Firenze, di giovinetto nella Galleria di Lucca, e d'alabardiere nel Fogg Art Museum di Cambridge, simili di taglio, vicini di tempo, eppure rispondenti a una diversa visione. Il confronto fra i tre ritratti mostra al vivo l'irrequietudine,

l'incontentabilità del pensiero artistico d'Jacopo. Sintesi lineare il primo, dove il contorno schematico accentua l'audace vivezza dell'intarsio a vibranti colori; dominio, nel secondo, di uno spavaldo effetto decorativo, cui in ugual misura concorrono l'acuto frastaglio della linea e l'ardimento cromatico; tentativo, il terzo, di dar alla forma imponderabile la leggerezza del respiro che esce dalle labbra schiuse, per mezzo di una linea all'estremo agile e vibrante, e di un colore che squilla d'improvviso alla luce e d'un soffio si spegne.

La pala di Carmignano, ove l'espressione ampia del volume coincide con la più rara bellezza di un colore sfiorato appena da ombre trasparenti, è tra gli ultimi grandi esempi d'Jacopo. Dopo, lentamente, comincia il declivio. La sua incontentabilità lo spinge a ritornare sui proprî passi, verso Michelangelo, nume della sua giovinezza; e questo ritorno par tronchi le ali all'ardita fantasia. Nulla rimane, se non i disegni, dell'ultima vasta opera compiuta dal Maestro: gli affreschi dell'abside di San Lorenzo; ma sulla guida dei disegni e del racconto vasariano possiamo ricostruire in parte la fatica immaginativa del Pontormo nel comporre l'inestricabile viluppo dei nudi in contorcimenti di spasimo mortale. Un disegno come il n. 6754 agli Uffizi riassume per noi la tragedia degli ultimi giorni di questo acuto e tormentato intelletto fiorentino, che dopo aver dato vita, nella villa di Poggio a Cajano, nella Certosa di Val d'Ema, a Santa Felicita e altrove, per il vasto giardino di Firenze, a tante visioni di primaverile freschezza, torna inquieto a veder modelli nel gigantismo michelangiolesco, a far centro della sua arte il nudo corpo umano, a cercare enfatici effetti di dinamismo plastico. L'ipersensibilità del pittore, che aveva talora nei suoi colpi d'ala audaci raggiunto l'altezza del genio, si esprime, alle soglie della morte, in uno slancio immaginativo quasi inumano, nel parossismo dei moti deformanti, delle linee convulse. L'uomo che, secondo il Vasari, avrebbe vissuto con l'ombra della morte dinanzi allo sguardo, par chiudere la sua opera d'artista, così ricca di vitalità, di sensitiva bellezza, di gioia cromatica, in una visione d'occhi alluci-

nati, di delirio febbrile. Il tormento di ricerca, origine della sua grandezza come della sua decadenza, ci presenta in lui l'ultimo campione di quella corrente intellettualistica fiorentina che all'inizio del secolo aveva dato il genio di Leonardo [1].

---

[1] Catalogo delle opere del Pontormo certe o di più probabile attribuzione: (1)

Amsterdam, Rijksmuseum, 1896 c.: *Ritratto di signora* (già nell'Augusteum di Oldenburg).
Bergamo, Accademia Carrara: *Ritratto di giovinetto* (tavola).
Berlino, Collez. von Dircksen: *Ritratto di signora* (Clapp, tavola).
— Collez. van Diemen: *Ritratto di giovinetto* (cfr. in *Studio*, 1930, febbraio).
Boldrone (presso Firenze): Tabernacolo (affreschi con il *Crocifisso* tra la *Vergine*, *S. Giovanni*, *S. Giuliano e S. Agostino*. Probabile disegno preparatorio, Uffizi 459, verso).
Carmignano (Firenze), Chiesa parrocchiale: *Visitazione* (tavola. Disegno Uffizi 461).
Certosa del Galluzzo (presso Firenze), Chiostro grande: Affreschi con l'*Orazione nell'Orto*, *Cristo davanti a Pilato*, *Andata al Calvario*, *Pietà*, *Cristo risorto* (1524-1527. Disegni agli Uffizi e a Roma, Galleria Corsini).
Dublino, Galleria: parti di predella (*sei Santi* e una *Pietà*. Dis. per la *Pietà* e il *S. Lorenzo* agli Uffizi).
Filadelfia, Collez. Johnson: *Ritratto di Alessandro de' Medici* (tavola. Cfr. Mortimer Clapp *Rassegna d'Arte*, 1913).
Firenze, Chiesa della SS. Annunziata: *Fede* e *Carità* (facciata, presso l'arma Medicea. Affresco, 1513-1514. Disegno Uffizi 6706).
— — *Visitazione* (chiostrino dei voti. Affresco, 1514-1516. Disegni agli Uffizi e al Louvre).
— — *Madonna e Santi* (cappella di S. Luca. Affresco, 1513. Disegni, Uffizi 6676 verso, Dresda 200).
— Chiesa di S. Felicita, cappella Capponi: *Deposizione* (1526-1528, olio su legno. Disegni Uffizi; Roma, Gall. Corsini; forse Oxford).
— — *Annunciazione* (Affresco, 1526-1528. Disegni Uffizi 448, 6553, 6570 recto e verso).
— — Tondi con gli *Evangelisti* (Soffitto, olio su legno. Disegni prob. agli Uffizi, al British Museum, nella collez. Knight).
— S. Maria Novella (convento), Cappella Papale: *la Veronica* (affresco).
— S. Michele Visdomini: *Sacra Famiglia* (1518, tavola preparata con carta. Disegni Uffizi e Roma, Corsini. Copia a Londra coll. Doetsch da alcuni ritenuta l'originale. Ma cfr. Clapp, *Jacopo Carrucci*, ecc., pag. 152 segg.).
— Galleria dell'Accademia: *l'Ospedale di S. Matteo* (Affresco).
— già nella Galleria dell'Accademia, oggi in restauro: *Cena in Emmaus* (1525, olio su tela. Disegno Uffizi 6656 recto e verso).
— Galleria Pitti, 379: *Adorazione dei Magi* (tavola).
— — 182: *Martirio di S. Maurizio* (tavola. Disegni, forse Roma, Corsini 124236, Amburgo 21253).
— — 249: *Ritratto d'uomo* (tavola).
— Galleria degli Uffizi, 1284: *Venere e Amore* (tavola. Disegni agli Uffizi. Cfr. Steinmann, *Boll. d'A.*, 1925-26, pag. 8-9).
— — 3574: *Ritratto di Cosimo il Vecchio* (tavola).
— — 1347: *Madonna col Bambino e S. Giovannino* (tavola. Disegno Uffizi 6649).
— — 1538: *Madonna in trono tra i Ss. Francesco e Gerolamo* (tavola. Probabile disegno Uffizi 6742 verso).
— — 1532: Tondo concavo con la *Natività del Battista* (legno).

---

(1) V. catalogo completo anche per le molte attribuzioni in: F. M. Clapp, *Jacopo Carrucci da Pontormo*. His Life and Work, New Haven, 1916

Firenze, Galleria degli Uffizi, 8379: *S. Antonio* (tela).
— — 1525: *Martirio di S. Maurizio* (olio su tavola ingessata. Ripetizione parziale di quello della Gall. Pitti. Disegno Amburgo 21253).
— — 1483: *Ritratto d'uomo* (tavola).
— — 743: *Ritratto del musico Francesco dell'Ajolle* (tavola).
— — 1517: *Adamo ed Eva cacciati dal Paradiso* (tavola).
— Museo Mediceo: *Ritratto di Cosimo I giovinetto* (tavola. Disegno Uffizi 6528 verso).
— Palazzo Capponi: *S. Maria Maddalena* (ritratto di Francesca di Lodovico Capponi. Cfr. Massai, *Notizia* ecc.).
— Palazzo Capponi, collez. Farinola: *Madonna e S. Giovannino* (tavola. Cfr. Clapp, p. 128).
— Galleria Corsini, 141: *La Vergine, il Bambino e S. Giovannino* (tavola).
— — 185: *La Vergine, il Bambino e S. Giovannino* (tavola).
— conte Paolo Guicciardini: *Ritratto di due giovani.*
— — *Ritratto di giovine con liuto.*
— marchese Tolomei Baldovinetti: *Ritratto di giovine.*
— Ufficio delle Belle Arti del Comune di Firenze: pannelli già parte del *Carro processionale della Zecca* (tavole, 1515).
Francoforte sul Meno, Istituto Städel, 14*a*: *Ritratto di signora* (tavola. Disegni somiglianti. Uffizi 414 e 17769).
Genova, Palazzo Bianco, 6: *Ritratto di giovine* (tavola).
Hamptoncourt, Palazzo Reale: *Dama in verde* (n. 70), attribuita al Bronzino.
— — *Madonna col Bambino* (n. 282, attribuita a Andrea del Sarto).
Keir (Scozia), Collez. A. Stirling: *Ritratto di Bartolomeo Compagni* (tavola. Cfr. Catalogo dell'« Exhibition of Italian Art », Londra 1930, pag. 201).
Lemberg, Museo civico: *Madonna con Gesù e Giovannino.*
Londra, Casa d'Arte Agnew: *Ritratto di giovinetto che intreccia una ghirlanda* (cfr. *Pantheon*, 1930, pag. 521).
— Galleria Nazionale, 1131: *Giuseppe in Egitto* (tela, forse disegno Uffizi 6537).
— Collez. Mond: *Conversazione* (tela).
— Collez. P. Wilson Steer: *Busto di giovane* (esposto come Bronzino o Salviati al *Burlington Fine Arts Club* nel 1915).
Lucca, Pinacoteca, 75: *Ritratto di giovine* (tavola, forse disegno Uffizi 452).
Milano, Principe Trivulzio: *Ritratto di ragazzo con libro* (tavola).
New York, Collez. CC. Stillmann (prestato al Metropolitan Museum): *L'Alabardiere* (disegni agli Uffizi 6701 f, retto e al Louvre n. 958).
Panshanger, Collez. Lady Desborough, 32: *Giuseppe si rivela ai fratelli* (tavola. Disegni Uffizi 6542 verso, 6692).
— — 33: *Il fornaio condotto al patibolo* (tavola. Disegno Uffizi 6690).
— — 35: *Giuseppe venduto a Putifar* (tavola. Disegni Uffizi 6556-6692. Tutte e tre le tavole con quella di Londra, Nat. Gall., provengono da casa Borgherini dove ornavano la famosa camera ricordata dal Vasari).
Parigi, Louvre, 1240: *Sacra Famiglia e vari santi* (tavola. Disegno Uffizi 460).
— — 1241: *Ritratto d'intagliatore di gemme* (tavola).
— Casa d'Arte Trotti (già nella): *Ritratto di Signora.*
— Collez. Jacquemart André: *Ritratto di giovine col liuto* (tavola. Variamente attribuito, dal Clapp forse al Lappoli, dall'Alazard al Salviati).
— — *Ritratto di signora* (tavola ingessata).
Poggio a Caiano (Firenze), villa reale: Lunetta a fresco con *scena agreste* (1519-1521. Disegni moltissimi agli Uffizi, altri a Roma, Corsini).
Pontorme (prov. di Firenze), Chiesa di S. Michele: *S. Michele* (olio su tavola ingessata. Disegno Uffizi 6571).
— — *S. Giovanni Evangelista* (olio su tavola ingessata. Disegno Uffizi 6571).
Roma, Galleria Barberini, 83: *Pigmalione e Galatea* (tavola, copertura del ritratto di Francesco Guardi, del quale si è tentata, ma ora si nega, l'identificazione con l'*Alabardiere* di New York. Cfr. Jewett Mather, *Art in America*, 1922, pag. 68 ss.).
— Galleria Borghese, 408: *Ritratto del card. Spannocchi Cervini* (tavola).

Roma, Galleria Corsini, 577: *Ritratto d'uomo* (tavola).

— Quirinale: Arazzo con la *Lamentazione di Giacobbe.*

— — Arazzo con *Giuseppe e la moglie di Putifar.*

— — Arazzo con *Beniamino alla corte di Faraone* (disegno Uffizi 6593. La data dei cartoni per questi arazzi è 1545-46).

Sansepolcro, Municipio: *S. Quintino* (tela. Disegno Uffizi 6647 verso).

Stoccolma, esposto al Museo Nazionale nel 1920: *Ritratto di donna seduta* (cfr. SIRÉN, *Catalogo dell'Esposizione*, Stoccolma, 1920).

Venezia, Ca' d'Oro: *Ritratto di bimba con cagnolino* (GAMBA, *Bollett. d'Arte*, 1916, pag. 325).

Vienna, Gemäldegalerie, 48: *Ritratto di vecchia signora* (tavola).

II.

LA CRISI DELLA FORMA FIORENTINA.

2.

GIO. BATT. ROSSO detto IL ROSSO FIORENTINO

LA VITA. - BIBLIOGRAFIA. - L'OPERA: Suo esordio a diciassette anni nel chiostrino dei Voti all'Annunziata di Firenze. - Più che la pittorica morbidezza e la nobiltà compositiva dei vicini affreschi di Andrea del Sarto, l'enfasi di Fra' Bartolommeo si trasfonde nell'opera entusiastica, agitata, concepita con un ardimento di scorci, una novità di taglio compositivo, un senso di bacchica ebbrezza che mostrano nel Rosso esordiente, più che nelle prime opere del Pontormo, una personalità singolare, audace, attratta dal movimento della composizione, dal grido dei colori. - Riflessi di Andrea del Sarto nella " Madonna in trono " della Galleria degli Uffizi, dipinta a tinte acri, squillanti, dove comincia a dominare il carminio, sfaccettata nei piani delle figure. - La grazia singolare e capricciosa di Piero di Cosimo sembra risorgere nel gruppo multicolore dei due angioletti a pie' del trono, precursori di una delle più deliziose trovate del Rosso: il " Putto con mandòla " alla Galleria degli Uffizi. - Altro ricordo di Piero di Cosimo nel " San Girolamo " di casa Guicciardini a Firenze. - Effetti di movimento drammatico ottenuto mediante la luce. - Volubilità del colore alla luce, sfaldamento di forme, sfarzo scenico nello " Sposalizio della Vergine " a San Lorenzo, ove il blocco della forma michelangiolesca si scioglie, si frantuma, e nel frantumarsi sfavilla. - Articolato gioco di piani nel quadro di " Mosè che difende le figlie di Jetro ". - Riflessi della maniera nordica traverso Jacopo da Pontormo nel " Cristo sulla via del Calvario " nel Museo d'Arezzo, e nella " Trasfigurazione " di Città di Castello. - Spirito neoclassico della decorazione di Fontainebleau, dove la vivace fantasia del Rosso è vinta dall'imitazione dell'antico. - CATALOGO DELLE OPERE.

1495, 8 marzo (st. fior. 1494) — Nasce Giovan Battista di Jacopo di Gasparre, detto il Rosso Fiorentino (VASARI-MILANESI, vol. V, pag. 155; e D. E. COLNAGHI, *A dictionary of Flor. painters*, ecc., Londra 1928, pag. 236).

1512 — Circa questo tempo (VASARI) avrebbe aiutato il Pontormo a dipingere la predella, ora perduta, per l'*Annunciazione* di Andrea del Sarto già dai frati di S. Gallo e adesso a Pitti. Il Bronzino, che si ricordava di averla sentita dire dal Pontormo, comunicò tale notizia al Vasari.

1513 — Dopo il 23 settembre di quest'anno, giorno in cui Lorenzo Pucci fu creato cardinale da Leone X, dipinge lo stemma

del nuovo prelato sulla porta di S. Sebastiano de' Servi (perduto). Ne ebbe 5 scudi (VASARI-MILANESI, pag. 156 del vol. V), come appare dalle *Memorie del Convento de' Servi.*

1513, 10 novembre — Il COLNAGHI (op. cit.) riferisce un pagamento di due fiorini d'oro in oro fatto dai frati dei Servi al Rosso: sembra si riferisca, poichè parla di una pittura nel chiostrino, all'*Assunzione* ivi eseguita.

1514, 18 giugno — Per un lavoro « a muraglia » (l'affresco dell'*Assunzione?*) gli vengono pagati 3 fiorini larghi d'oro in oro (COLNAGHI, op. cit.).

1515, autunno — Prende parte agli apparati festivi per la venuta a Firenze di Leone X (VASARI).

1517, 26 febbraio (st. fior. 1516) — S'immatricola pittore ed è detto del popolo di Santa Maria del Fiore (COLNAGHI, op. cit., 236).

1517, 18 aprile — Un documento mostra che la commissione dell'*Assunzione* ai Servi gli fu rinnovata a condizione che se non riusciva meglio della prima pittura, non sarebbe stato pagato del lavoro e avrebbe dovuto restituire eventuali acconti ricevuti. Dunque l'affresco era già eseguito in questo anno (VASARI-MILANESI, vol. V, 157, n. 1; e COLNAGHI, op. cit., dove dà però in luogo del 18 aprile il 17 agosto).

1518, 30 gennaio — Al Rosso è allogata una pala con la *Madonna e quattro Santi* da mons. Leonardo Buonafede, spedalingo di Santa Maria Nuova. Doveva andare sull'altare da costruirsi in Ognissanti. Il Buonafede trattava a nome dello Spedale e come erede di donna Francesca, figlia di Messer Benedetto Falcone catalano, e vedova di Luigi de Ripoi, valenziano. La tavola però non fu mai eseguita dal Rosso, venuto a contesa col committente; e data invece a Giuliano Bugiardini e Francesco Granacci (VASARI-MILANESI, 1885, vol. IX, pag. 263).

1521 — *Deposizione* nel museo di Volterra.

1522 — *Madonna e Santi* già in Santo Spirito, ora a Pitti.

1523 — *Sposalizio di Maria Vergine* in S. Lorenzo. Circa questo tempo pare abitasse (VASARI) nel Corso de' Tintori. Secondo il Voss (*Mal. der Spätren.*, Berlino, 1920, pag. 186), andò quest'anno a Roma.

1524, 26 aprile — Appare che in questo giorno gli furono allogati da Antonio da Sangallo per parte di Angelo Cesi gli affreschi nella Cappella Cesi in S. Maria della Pace a Roma: così un documento citato dal MILANESI nelle note al VASARI (V, pag. 162, n. 1).

1526, 6 ottobre — Scrive da Roma a Michelangiolo una lettera nella quale appare in ottimi rapporti col maestro. Parte di questa lettera è riprodotta in C. PINI e G. MILANESI, *Scrittura di artisti italiani* (Roma, 1869-76, vol. II).

1526 — Disegna, probabilmente in quest'anno (iscritto sulle stampe), i *Venti Dei*, incisi da Jacopo Caraglio; e il *Ratto delle Sabine* (B. 63), pure inciso dal Caraglio.

1527 — Pare abbandonasse Roma in seguito al sacco famoso; andò a Perugia, dove fu ricevuto dal pittore Domenico di Paris Alfani, al quale disegnò un cartone con l'*Adorazione dei Magi*. Si recò poi dal vescovo Lionardo Tornabuoni a Borgo San Sepolcro.

1528, 22 gennaio — « Excellens pictor d. Rubeus Jacobi Guasparis de civitate Florentie » fa da Borgo San Sepolcro, dove si trova, suo procuratore il fiorentino Giovanni del Beccaio per ogni giudizio che lo riguardasse in Firenze e fuori (G. DEGLI AZZI, *Inventario degli archivi di Sansepolcro*, Rocca S. Casciano, 1914, pag. 198). In questo tempo dipinse la *Deposizione* per Santa Chiara.

1528, 1° luglio — Calisto di Fucci commise in nome della Compagnia del Corpus Domini, per il prezzo di 150 ducati, la *Resurrezione* di Città di Castello « a messer Rosso fiorentino depintore » che deve « dare finito el dicto quadro e lor dicta opera infra otto o dieci mesi, o al più infra uno anno » (Il doc., nell'Arch. di Stato di Firenze, è riprodotto dal MAGHERINI-GRAZIANI, *L'Arte a Città di Castello*, Città di Castello, 1897, pag. 339).

1528, 24 novembre — Allogazione di una volta da affrescare nella Madonna delle Lacrime ad Arezzo per 300 ducati d'oro, restando mallevadore Giovanni Antonio Lappoli. La volta era già stata commessa, 24 maggio 1527, a Niccolò Soggi (Cfr. MILANESI, pag. 164, n. 2 e COLNAGHI, op. cit.). Le pitture non furono eseguite neppure dal Rosso.

1530 — Torna a Borgo S. Sepolcro, dove finisce la *Resurrezione* per Città di Castello. Va poi a Venezia passando da Pesaro per sfuggire l'assedio di Firenze: là regala a Pietro Aretino un disegno di *Marte e Venere*, inciso poi dal Caraglio (B. 51).

1530, ottobre — È in Francia. Il mese dopo ha commissione di un quadro da Francesco I. Si è creduto erroneamente che si trattasse della copia della *Leda* di Michelangelo, quadro che non era ancora in Francia. Il Rosso abitava allora in una casa a Parigi (Cfr. G. DE LABORDE, *Comptes des Bâtiments du Roi*, Parigi 1877-80, II, pag. 365; e M. ROY, *La Léda de M. A. et celle du R.*, «Gazette des BB.-AA., 1923», LXV, 65 ss.).

1531, luglio — Quitanza reale «à M.e Julian Bonacorsy, Trésorier de Prouvence, pour paier Rousse de Roussy» (così, o Roux de Roux, veniva chiamato il Rosso in Francia) per i mesi dal dicembre a quello corrente «durant lequel temps il a fait ung grant tableau pour le Roy», trasportato poi da «Archangelle de Platte» da Parigi a Fontainebleau. Il quadro è identificato dal ROY, op. cit., erroneamente con la *Leda* di cui sopra. (Cfr. anche DE LABORDE, op .cit., II, pag. 365).

1531, dicembre — Antonio Mini, scrivendo a Michelangiolo nel ritorno di Francia, gli dice di aver saputo «che Rosso dipintore è diuentatto già maestro di danari et dattre prouisione ch'e re (Francesco I) a dantto loro» (al Rosso e a G. F. Rustici. Cfr. K. FREY, *Samml. ausgewählter Briefe an M.A.B.*, Berlino 1899, pag. 315 ss.).

1532, 11 gennaio — Altra lettera del Mini a Michelangiolo, scritta da Lione (FREY, op. cit.) dove dice: «Io onne letto una lettera che uiene a Franciescho Tedaldi di mano de Rosso dipintore, che dicie che nostro nome, cioè la fama nostra è diuenutta tale in chorte e che uoi ci siate sollo infralgniomini»

(infra gli uomini). Nel 1532, prima metà, arrivò in Francia anche il Primaticcio.

1532, maggio — Lettera patente di Francesco I, da Châteaubriant, a favore del Rosso. Il re vi dice che, avendo fatto chiamare al suo servizio « nostre cher et bien amé painctre ordinaire Roux Jehan Baptiste de Rousse, natif de Florance, pour l'excellante et grant industrie qu'il a en cest art, et désirans singulièrement bien et favorablement le traicter et luy donner occasion et moy[en] de s'employer en nostre dit service », gli concede per privilegio speciale di poter accettare in Francia ogni dignità civile ed ecclesiastica; di poter possedere tutti i beni mobili, immobili e d'eredità che vi potrà avere o acquistare, e, quanto ai beni, di poterne disporre a suo gradimento « ainsi et par la forme et manière que s'il estoit natif et orriginaire de nostre dict royaume », senza aver da pagare al re o ai suoi successori alcuna « finance ou indampnité », che gli vengono soppresse « en faveur des services qu'il nous a jà faiz et espérons qu'il fera cy après ». Il Rosso d'altra parte s'impegnerà di non intentare processi a sudditi francesi « en court de Rome ». (L'importante lettera è pubblicata integralmente da E. De Fréville, *Lettres patentes de François I.er en faveur du R.*, Archives de l'Art français, 1855, t. V (III vol. dei docum.), pag. 113 ss.).

1532, 14 agosto — È fatto canonico della Sainte Chapelle (M. Roy, *La mort du R.*, Bullettin de la Soc. d'hist. de l'art français, 1920).

1534, 12 aprile — Da questo tempo comincia a lavorare nella Grande Galerie (De Laborde, op. cit., I, pag. 89; e Dimier, *Le Primatice*, Parigi 1900, pag. 35).

1534 — Gli vengon pagate 200 lire per volontà del re « oultre et pardessus ses gaiges ordinaires » (De Laborde, op. cit., II, pag. 365).

1535 — Dopo quest'anno, secondo il Dimier (*Le Primatice*, pag. 39 s. e *French Painting in the XVI Century*, Londra, 1904, pag. 83) dipinse la *stanza di Pomona* nel Pavillon des Poèles, ricordata dal Vasari e oggi non più in essere.

1536, aprile, maggio, giugno, luglio, agosto, settembre, ottobre e novembre — Pagamenti al Rosso per i lavori « de stucq et painture » nella Grande Galleria (oggi Galleria di Francesco I) in ragione di 50 lire al mese. A settembre gli vengon pagate anche 8 lire e 7 soldi « à cause d'un tableau de la figure de Layda, au Roy appartenant, qui estoit en l'hostel de maistre Julien Bonacorsy, que ledit Roux a fait amener en la conciergerie dudit Fontainebleu »: in margine a questo pagamento è scritto di mano diversa « Tableau de *Léda* par Michel-Ange » (si tratta proprio della *Leda* del Bonarroti); la pittura fu supposta del Rosso, perchè Cassiano del Pozzo, quando nel 1625 fu a Fontainebleau, parla di una copia ivi esistente del Rosso (« Del Rosso havevano alcuni pezzi...... cioè una *Leda col cigno*, fatta dal disegno di quella di Michel Angnolo ». Vedi L. De Laborde, op. cit., I, pagg. 98, 99, 101, 103, 104, 105, 107; Dimier, *Le Primatice*, pag. 301; M. Roy, « Gaz. des BB. AA. », 1923, 70; Müntz e Molinier, *Le château de Fontainebleau au XVII siècle, ecc.*, Mémoires de la Soc. de l'hist. de Paris, XII, 1885).

1537-1540 — Nei registri comprendenti questi anni è segnato un pagamento al Rosso per gli stucchi e pitture nella Grande Galerie (De Laborde, op. cit., I, pag. 133 e s.).

1539 — Verso quest'anno il maestro di legname Sibec de Carpi depositò certi mobili in casa del Rosso, « peintre du Roy et chanoine de la Sainte Chappelle du Pallais et de Notre Dame de Paris, assise (la casa) devant l'enclos dudit Pallais ». Così appare da un atto del 1° marzo 1544, in cui Sibec dice di aver consegnato questi mobili cinque o sei anni prima. Cfr. Roy, in Bull. de la soc. d'hist. de l'art franç., 1920, pag. 85.

1539 — Pagamenti « pour ses gaiges et entretenements d'une année sur plusieurs années qu'il prétend luy estre deues » (De Laborde, op. cit., II, pag. 365).

1539, dicembre — Presumibilmente in questo mese fa i preparativi per la venuta di Carlo V a Fontainebleau.

1540, 1° gennaio — Entrata di Carlo V a Fontainebleau: gli apparati festivi secondo il Vasari furono fatti, per volontà

di Francesco I, in massima parte dal Rosso, e anche dal Primaticcio. Gli apparati sono descritti dal P. DAN nel suo *Trésor des merveilles de Fontainebleau* (Parigi 1642, pagg. 218 e ss.).

1540, 28 aprile — Dopo questa data, il Rosso smette di andare alle sedute del Capitolo di Notre Dame alle quali era invece prima molto assiduo. Il ROY («Bullettin» citato, pag. 87 ss.) ne deduce quindi che verosimilmente da allora alla morte fosse malato, e che il transito avvenisse in seguito a questa, non certo per suicidio, come racconta romanticamente il VASARI; tanto più che gli vennero fatti onori funebri, il che in tal caso non sarebbe accaduto.

1540, domenica 14 novembre — Muore nella sua casa di Parigi, posta entro l'area del Palais. Questa data si ricava da documento del 20 nov. di quell'anno: vedi sotto (ROY, « Bullettin » citato, pag. 82 ss.). La serie di notizie trovate dal ROY distrugge la leggenda vasariana che il Rosso morisse nel 1541, avvelenandosi per i rimorsi di aver accusato a torto di furto il suo amico Francesco di Pellegrino, fiorentino. Il pittore fu sepolto a Notre-Dame.

1540, 19 novembre — I registri Capitolari di Notre-Dame notano vacante la prebenda del Rosso (ROY, op. cit., pag. 84).

1540, domenica 20 novembre — L'assemblea del Collegio della Sainte-Chapelle delibera di far celebrare il mercoledì prossimo uno speciale uffizio funebre « pour l'âme du feu Mons.r maître Jehan Rossy, naguères chanoine de céans, qui décéde dimanche dernier ». Da questo documento si trae la data precisa di morte (ROY, op. cit.). Appare che il Rosso aveva lasciata una discreta somma per l'inumazione e per l'ufficio funebre. Non avendo eredi diretti, le sue sostanze, essendo straniero, dovevano passare al re.

1541, 24 gennaio — Abboccamenti fra i canonici e il banchiere Richard d'Elbène per il versamento dei legati del Rosso (ROY, op. cit., pag. 85).

1541, 9 e 11 marzo — Richard d'Elbène versa 1125 lire tournois delle 1400 che il Rosso gli aveva date, probabilmente

poco prima della morte, al ricevitore ordinario di Parigi (Id., pag. 86).

1541, 23 maggio — Delle 1125 lire citate, 580 vengon versate all'esecutore testamentario (Id).

1541, 26 maggio — Il rimanente delle 1125 lire vien richiesto da un tal François Peregrin, il Francesco Pellegrini citato dal VASARI (Id.). Lo stesso giorno Francesco I nomina esecutore testamentario « Julien de Bonacorsy ».

1541, 31 maggio — Francesco Pellegrini rimette la somma all'esecutore testamentario. Giustamente osserva il ROY (op. cit.) che è facile che il Rosso dovesse render questi denari al Pellegrini e che magari ne risultassero, fra i due, liti giudiziarie, svisate poi, nel racconto, in Italia, ottenendone la strana versione riportata dal VASARI.

1541-1550 — Claude Baudoin per ordine del re riproduce in cartoni gli affreschi e gli stucchi del Rosso nella Grande Galerie e poi Jean Le Bries, Jean des Bouts ed altri « tapissiers d'hautelisse », ne traggono degli arazzi, di cui solamente sei rimangono, e si conservano oggi alla Galleria Estense di Vienna (DE LABORDE, op. cit., I, pagg. 204, 205, 195; DIMIER in *La Rénaiss. de l'Art français*, 1921, apr. e in *Gaz. des B-A*, 1927 (2ª p.) pag. 167; e BALDASS, *Die Wiener Gobelinssammlung*, Vienna 1920 e ss., quaderno VIII).

1544, 1º marzo — Deposizione del legnaiolo Sibec de Carpi (vedi all'anno 1539).

1545, 14 marzo — Non è ancora stato pagato ai Canonici di Parigi il legato del Rosso; così che il Capitolo rinunzia a parte del pagamento (ROY, op. cit., pag. 85) [1].

---

[1] Bibliografia su G. B. Rosso: G. VASARI, *Le Vite*, ediz. del 1550 e del 1568 (in quella del MILANESI al vol. V, pag. 155 e ss.); P. DAN, *Le Trésor des merveilles de la maison royale de Fontainebleau*, Parigi, 1642, pag. 86 e ss., 134, 136, 218 ss.;FELIBIEN, *Entretiens sur les vies et les ouvrages des plus excellens peintres*, Parigi, 1672, II, 108; TITI, *Studio di Pittura... delle chiese di Roma*, Roma, 1674 (vista anche l'ediz. del 1763); J. von SANDRART, *L'Academia Todesca o Teutsche Academie, ecc.*, Norimberga, 1675, 106 e s.; BOCCHI-CINELLI, *Le bellezze... di Firenze*, Pistoia, 1678; V. BORGHINI, *Il Riposo*, Firenze, 1584 (ediz. del Biscioni, Firenze, 1730, 354 e ss.); GUILBERT, *Description... de Fontainebleau*, Parigi, 1731; BOTTARI, *Raccolta di lettere sulla Pittura, Scult. e Arch.*, Roma, 1759 e '64 (III, 235 e seg.

* * *

Gio. Battista Rosso, detto il Rosso fiorentino, a diciassette anni frescò nel chiostrino dei Voti all'Annunziata. Quantunque lavorasse accosto ad Andrea del Sarto, il giovinetto fu preso dall'arte di Fra' Bartolommeo della Porta, come trascinato dall'enfasi del Frate. L'*Assunta*, tra gli angioli che fan predella e spalliera al suo trono nelle nubi (fig. 111), ghirlanda al suo corpo, richiama il maestro domenicano, e di lui riecheggian gli Apostoli solenni, che alzan gli occhi a Maria. Ma Fra' Bartolommeo s'ingigantisce nell'opera del seguace, e, invece che sonora come i suoi modelli sacri, questa si presenta agitata, come se l'entusiasmo di Baccio della Porta si fosse trasfuso nel giovane, commovendolo, eccitandolo. La composizione perde di solennità, ma guadagna di movimento, di concitazione, d'impeto; le guance dei suoi personaggi già si accendono; giran forti le curve nei manti di colori freschi e vividi, nella composizione limpida.

---

nella prima; IV, 329, 363 e seg. nella seconda ediz.); Dezallier d'Argenville, *Abrégé de la vie des... peintres*, Parigi, 1762, I, 154; G. Richa, *Notizie istoriche delle chiese fiorentine*, Firenze, 1767; L. Lanzi, *Storia pittorica d'Italia*, Bassano, 1795-96, I, 150 ss.; D. Moreni, *Continuazione delle memorie istoriche... di S. Lorenzo di Firenze*, Firenze, 1816, I, 9 n; F. Fontani, *Viaggio storico della Toscana*, Firenze, 1817 (I vol.); Giac. Mancini, *Memorie di alcuni artefici del disegno, ecc.*, Perugia, 1832, I, 17 ss.; Malvasia, *Felsina pittrice* (1ª ed. 1678), ediz. dello Zanotti, Bologna, 1841, I, 162; A. Bolognini-Amorini, *Vite dei pitt. bolognesi*, Bologna, 1843, parte III, 10 e ss.; F. Fantozzi, *Nuova guida di Firenze*, Firenze 1850; E. de Fréville, *Lettres patentes de François I.er en faveur du Rosso*, in *Archives de l'art français*, 1885, t. V (III dei docum.), pag. 113 ss.; L. de Laborde, *La Renaissance des arts à la cour de France*, Parigi, 1855; Barbet de Jouy, *La Diane de Fontainebleau*, in *Gaz. des BB.-AA.*, X, 1861, 7 ss.; L. de Laborde, *Comptes des bâtiments du Roi* (1528-1571), Parigi, 1877-80; G. Leoncini, *Illustraz. della cattedrale di Volterra*, Siena, 1869, 53; C. Pini e G. Milanesi, *Scrittura di art. ital.*, Roma, 1869-76, II vol.; Grandmaison, *Gages des peintres... employés par François I.er*, in *Nouvelles archives de l'art français*, 1876, 90 ss.; Reiset, *Une visite aux musées de Londres en 1876*, in *Gaz. des BB.-AA.*, 1877 (parte I), 246 ss.; E. Müntz ed E. Molinier, *Le château de Fontainebleau au XVII siècle, ecc.*, estr. dalle *Mémoires de la Soc. de l'hist. de Paris*, XII, 1885; J. Lenglart, *Catalogue du Musée de Lille*, Lille, 1893; M. F. Herbert, *Les graveurs de l'École de Fontainebleau*, Parigi, 1896-99; G. Magherini-Graziani, *L'arte a Città di Castello*, Città di Castello, 1897; E. Jacobsen, *Die drei Parzen in der Gal. Pitti zu Florenz*, in *Zeitschr. für bild. K.*, N. F. IX, 1898, 118 ss.; K. Frey, *Sammlung ausgewählter Briefe an M. A. Buonarroti*, Berlino, 1899, 315 ss.; L. Dimier, *Le Primatice*, Parigi, 1900; H. Weizacker, *Katalog der Gemäldegalerie des Städelschen Kunstinstitut*, Francoforte, 1900; B. Berenson, *Florentine Drawings*, Londra, 1903, I, 159 ss., II, 328 ss.; L. Dimier, *French painting in the* 16th *century*, Londra, 1904, 70 ss.; Id., *Les origines de la peinture française*, in *Les Arts*, 1905, fasc. 4°, 20 ss.; C. Ricci, *Volterra*, Bergamo, 1905, 124 e s.; G. Bernardini, *La quadreria Sandor Lederer a Budapest*, in *L'Arte*,

L'accensione delle forme si avverte anche nella *Madonna col Bambino* (nel quale può vedersi un primo accostamento ai putti di Michelangelo nella Sistina), e col piccolo San Giovanni del Museo Federico a Berlino (fig. 112), uno dei quadri più rosseggianti del Rosso, con la veste della Vergine vermiglia, che rosseggia il volto di lei e dei biondi putti nel gruppo a movimento obliquo, a strappo.

Ancora si vede lo sviluppo delle forme di Fra' Bartolommeo nella *Madonna in trono fra quattro Santi e due angioli* ispirati a quelli di Raffaello nella *Madonna del Baldacchino* (fig. 113). Il Rosso, seguendo Fra' Bartolommeo, non potè far a meno di ammirare l'interpretazione che delle forme del Frate aveva data Raffaello in quella pala d'altare; e si soffermò ad essa, e ne estrasse due putti cantori, che collocò sul primo grado del trono (fig. 114), avviticchiandoli al foglio musicale con tutta la sua grazia capric-

---

1906, 106; L. DIMIER, *Fontainebleau*, Parigi, 1908; CAVALCASELLE e CROWE, ediz. ingl. dello Hutton, Londra, 1909, III; C. GAMBA, *Un dip. del R. rimesso in luce agli Uffizi*, in *Boll. d'Arte*, 1910, 144 e s.; J. BURKHARDT, *Der Cicerone*, ediz. del 1910, II[3], 838; F. GOLDSCHMIDT, *Pontormo, Rosso und Bronzino*, Lipsia, 1911; C. PHILLIPS, *Il Rosso (Fiorentino) by himself?*, in *Burl. Mag.*, 1911-12, XX, 140 ss.; CAVALCASELLE e CROWE, ediz. ingl. del Borenius, Londra, 1914, VI, 197; G. DEGLI AZZI, *Inventario degli archivi di Sansepolcro*, Rocca San Casciano, 1914, 163, 167, 198; DEL VITA, *La Pinac. d'Arezzo*, in *Rass. d'Arte*, 1915, 117; L. BALDASS, *Die Wiener Gobelinsammlung*, Vienna, 1920 e ss., quad. VIII; O. SIRÈN, *Utställningen ar Italienstra Renässansmälningar i Nationalmuseum*, Stoccolma, 1920 (Recens. nell'*Arte*, 1924); M. ROY, *La mort du Rosso*, in *Bullettin de la société d'hist. de l'art. français*, 1920; C. GAMBA, in *Dedaio*, 1920, I, 519 ss.; M. MARANGONI, *Capolav. della Gall. degli Uffizi*, Firenze, 1920, 71; H. VOSS, *Die Malerei der Spätrenaissance in Rom und Florenz*, Berlino, 1920, I, 182 ss.; M. MARANGONI, *La Gall. Pitti a Firenze*, Milano (s. d.); M. SALMI, *Catal. della Pinac. Comun. di Arezzo*, Città di Castello, 1921, 48 ss.; O. H. GIGLIOLI, *Sansepolcro*, Firenze, 1921; L. DIMIER, *La tenture de la Grande Galerie, ecc.*, in *La Renaissance de l'art français*, IV, 1921, apr., 159 ss.; M. MARANGONI, *La basilica di S. Lorenzo in Firenze*, Firenze, 1922, 53 e s.; M. ROY, *La Léda de Michel-Ange et celle du Rosso*, in *Gaz. des BB. AA.*, 1923, LXV, 165 ss.; KAUFFMANN, *Der Manierismus in Holland und die Schule von Fontainebleau*, in *Jb. der kön. preuss. Ksts.*, 1923, XLIV, 184 ss.; C. HOLMES, *The Mond pictures in the Nat. Gall.*, in *Burl. Mag.*, XLV, 1924, 225; W. FRIEDLÄNDER, *Die Entstehung des antiklassischen Stiles in der Ital. Malerei um 1520*, in *Repert. für Kw.*, XLVI, 1925, 49 ss.; L. DIMIER, *Hist. de la peinture française*, Parigi e Bruxelles, 1925, I, 49 ss.; L. HAUTECOEUR, *Musée... du Louvre (Catalogo dei quadri italiani)*, Parigi, 1926; R. Galleria degli Uffizi, *Catalogo dei dipinti*, Firenze, 1926; A. E. POPP, *Rosso fiorentino* (parla di un suo dis.), in *Old iMasters Drawings*, I, 1926-27, pag. 50; L. DIMIER, *La tenture de la Gal. de Fontain. a Vienne*, n *Gaz. des BB. AA.*, 1927 (parte II), 166 ss.; H. VOSS, *Zeichnungen der Ital. Spätrenaissance*, Monaco, 1928; K. KUSENBERG, *R. fiorentino* (presenta un dis.), in *Old Masters Drawings*, III, 1928-29, 62; D. E. COLNAGHI, *A dictionary of Flor. painters from the* 13th *to the* 17th *centuries*, Londra, 1928, 236 e s.; C. GAMBA, in *Dedalo*, 1929-30, 244 e 252; *Catalogue of the National Gallery*, Londra, 1929; M. PITTALUGA, *L'incisione ital. nel Cinquecento*, Milano, 1930, 172 ss. e 182.

ciosa. Le vesti della Madonna e dei Santi forman nicchia scura alle due vaghe figurette, rosate nelle giunture, coperte dai riccioli, con ali gialle e nere, nere e vermiglie. Ma se Raffaello ha ispirato i due putti, Andrea del Sarto ha donato loro la tenera

Fig. 111. — Firenze, Annunziata, Chiostrino dei voti. Rosso: *L'Assunta*. (Fot. Alinari).

pasta delle membra; e questo pittore è rievocato dai volti che trasudan carminio, dalle occhiaie dilatate d'ombra, mentre nel San Girolamo a destra, giallo e stecchito, è un ricordo del vecchio ripetuto dal Signorelli nelle sue composizioni, qui come uccello spennacchiato. Comincia nel Rosso il bisogno di sfaccettare i piani delle figure, di tagliarli come a colpi d'accetta;

ma in generale, nonostante il gruppo mirabile dei putti cantori, gioiello incastonato ai piedi del trono della Vergine, la composizione è affastellata, e le teste della Madonna e dei Santi troppo

Fig. 112. — Berlino, Museo Federico.
Rosso: *Madonna col Bambino e San Giovannino.*
(Fot. della Direzione del Museo).

si stringono insieme. Le tinte son qui più squillanti; passano come ondate.

Gli angioli cantori produssero, fuor dal ricordo raffaellesco, fuor dalla tenerezza di Andrea, l'*angiolo suonatore di mandòla*, nella Galleria degli Uffizî (fig. 115). Il putto, dai capelli biondi

fulvi tra ali spruzzate di rosso carminio e di bianco, ricorda Piero di Cosimo. Come s'affanna, come fatica con zelo il piccolo rabbuffato suonatore, l'uccelletto canoro! Eseguito più tardi, cin-

Fig. 113 — Firenze, Uffizi. Rosso: *Madonna in trono fra quattro Santi.* (Fot. Brogi).

que anni dopo il gruppo dei due angioli cantori, guadagna, dal confronto con essi, in vivacità, in movimento. La chioma, in quelli a bioccoli lanosi, in questo si fa a nastri serpeggianti che sembrano agitati dall'onda del suono; là le ali sono abbassate,

come socchiuse, qua acute, tese, rigide, come le corde della mandòla.

Nel periodo della pala degli Uffizi, in cui le forme del Rosso ancora non si intagliano, non si sfaccettano, appare, non senza rimembranze di Piero di Cosimo, il *San Girolamo* in casa Guicciardini a Firenze (fig. 116). Sul cupo fondo leonardesco, il Santo, a contorni secchi, angolosi, fissa da vicino con occhi di miope,

Fig. 114 — Firenze, Galleria dell'Arcispedale di S. M. Nuova.
Rosso: *I due angioli*, particolare.
(Fot. Alinari).

quasi leggesse alle ultime luci del giorno, che entrano dall'apertura e staccano, con evidenza plastica quasi violenta, la forma annicchiata del Santo dall'ombra del fondo. La personalità del Rosso si esprime con forza nella costruzione spezzata, nel risalto quasi spasmodico delle articolazioni, nella voluta deformazione formale. Anche il paese, nel contrasto delle ombre d'alberi e roccia l'ampio cielo marezzato dalle altime luci del tramonto, è prova dell'originalità immaginativa del Rosso nel Cinquecento fiorentino. Il pennello scorre più rapido; il model-

lato a sfaldature s'avviva di sensibilità luministica, approssimandosi, negli effetti di variazioni pittoriche, alla libertà del tocco.

A questo tempo appartiene la *Deposizione* della cattedrale di Volterra (fig. 117), dove i colpi di luce si fan più violenti sulle figure contro il cielo cupo; e par gareggino con la linea a zig-zag, fulminea, della composizione intera. La Vergine da un lato nel-

Fig. 115. — Firenze, Galleria degli Uffizi. Rosso: *L'Angiolo suonatore.* (Fot. Alinari).

l'ombra, San Giovanni dall'altro, schiacciato da quella luce di tempesta, son le due note più salienti del dramma. Entrambi piegano come piante schiantate dall'uragano; l'una inghiottita dalle tenebre, mentre l'altro par s'incendi alla luce del lampo. E la Maddalena, nello slancio verso la Vergine, è luce di folgore che striscia nello spazio e di colpo si spegne. Per eccezione, in quest'opera, il Rosso par salire indirettamente agli esempî nordici cui attinse direttamente il Pontormo, come dimostra la trasformazione dello schema michelangiolesco di *Deposizione*, chia-

rissimo nella parte alta, e soprattutto lo studio caricaturale dei tipi nei portatori della salma di Cristo.

Fig. 116. — Firenze, Coll. Conte Paolo Guicciardini. Rosso: *S. Girolamo.*

Nel gran quadro della Galleria Pitti a Firenze, eseguito l'anno dopo, con la *Madonna entro un'absidiola e dieci Santi attorno* (fig. 118), il Bambino trasuda carminio dalle carni; e il rosso, col

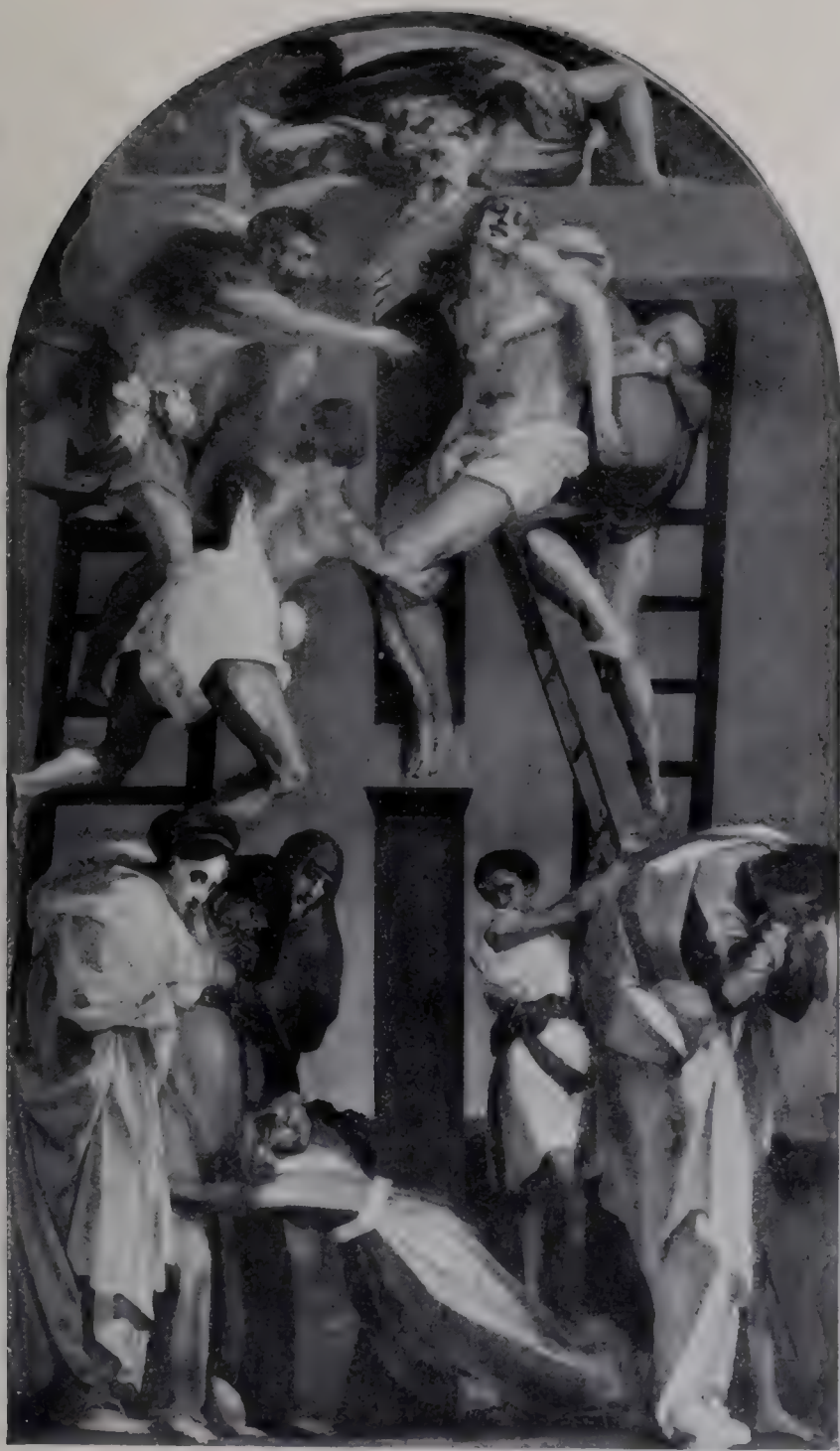



Fig. 117 — Volterra, Cattedrale. Rosso: *La Deposizione.*
(Fot. Alinari).

verde mutevole, con l'azzurro metallico, il rosso cangiante in vivide chiazze di giallo, spicca sul fondo grigio dell'architettura. I piani soro spezzati: nelle vesti di Santa Caterina le pieghe forman cartocci, in quelle della Vergine si rompono e dirupano; il colore imbianca alla luce, s'intensifica nell'ombra; la misura delle stature s'allunga per far campeggiare i personaggi più indietro, come il gigante San Giorgio con lo stendardo purpureo. E pur qui, dove il pennello segna la testa scarnita di Giuseppe, a ciuffi di peli come alghe, testa di selvaggio Dio delle grotte; qui dove San Pietro par uscire col capo tra le felci, è la figura amorosa di San Bernardo, memore di Fra' Bartolommeo, ricavata dalla Visione del Santo quale fu rappresentata dal pittore domenicano.

In questa pala d'altare la composizione si è alquanto sciolta; ma vi sono santi che sembrano attaccati alle pareti dell'absidiola, ai pilastri binati che la fiancheggiano. Fissati quei limiti, il pittore ha distribuito gli altri santi ne' piani avanzati, a gradi, finchè la composizione trova il suo compimento, il suo arresto, roteando da destra a sinistra, nella figura seduta di Santa Caterina, fuor del centro, ma compresa nel fascio delle oblique che calan da San Rocco e dal Santo Vescovo, dai Santi Sebastiano e Bernardo alla barocchetta regina d'Alessandria.

Il cangiantismo, che s'avverte frequente nell'opera del Rosso, diviene prezioso, fantastico, nell'aristocratica scena dello *Sposalizio della Vergine* (fig. 119), in San Lorenzo di Firenze, ove appaiono questa gran dama, San Giuseppe, bel giovane ricciuto, pronube e sibille in vesti cangianti, velate. Il cangiantismo derivato da Andrea del Sarto rende il colore volubile alla luce: ingiallisce i verdi e arrosa la veste della giovane Sibilla col libro, diafana di carni. Sopra la gonna di un bel verde bronzeo, della fanciullina col bimbo, lo scialle di velo passa, trasparendo, dal cilestre al roseo, con volubilità cromatica d'ali di farfalla: è tutta una fioritura di tinte cangianti, leggiere, sulle forme slanciate, sulle vesti sfaldate.

In una scala di gialli che sale sino all'aranciato, son le vesti

della vecchia Parca orante, mentre quelle della Vergine, tutte fruscii di luce, passano dal roseo all'azzurro. Le pieghe sembrano

Fig. 118 — Firenze, R. Galleria Pitti. Rosso: *Madonna in trono e Santi.* (Fot. Alinari).

talvolta come di cera che si sciolga nel rivestire le carni, tal'altra di pasta che s'agglobi, o di pietra dolce scheggiata e franta; e,

nelle maniche, nei lembi delle vesti, descrivon fossette, canalini, rincorrendosi a corridietro così da fornir l'idea d'un incan-

Fig. 119 — Firenze, San Lorenzo. Rosso: *Sposalizio della Vergine*.
(Fot. Alinari).

nicciato. La forma michelangiolesca perde la massività; si scioglie; scorre liquida, vibrante; spumeggia. Essa non è più isolata, grande nello spazio che riempie e domina, ma s'unisce,

s'intreccia ad altre forme in uno scoppiettìo di luci, tra la vivezza dei colori cangianti, sopra un fondo fantasmagorico di

Fig. 120 — Firenze, Gall. degli Uffizi. Rosso, disegno: *Rebecca al pozzo.*

figure che si perdon nell'ombra: il blocco michelangiolesco va in frantumi, e, nel frantumarsi, sfavilla.

Così si vede nel disegno (fig. 120) della Galleria degli Uffizi, rappresentante *Rebecca al pozzo*, con tutte le figure assottigliate, allungate, come tormentate nei contorni, ammaccate dagli scuri; e il segno si snoda in lunghi cordoni nelle vesti, nelle capigliature fiammee, nelle chiocciole dei drappi, nei corpi che sembran bruciare, mossi a scatti spasmodici. Il michelangiolismo, nonostante si esprima ancora nell'esasperazione del movimento articolato della forma, si va disfacendo per la mobilità delle chiazze d'ombra e luce, che danno al disegno il risalto di un'acquaforte.

Il movimento spezzato, articolato, dei nudi nel quadro di *Mosè che difende le figlie di Jetro* (fig. 121), alla Galleria degli Uffizi, è esaltato da squarci di turchino profondo, predominante nelle stoffe e nel cielo. Sulle pecore argentate, sui corpi dei pastori buttati al suolo dall'anguicrinito Mosè, guarda una figlia di Jetro rosata di carni e vestita d'azzurro freddo cangiante. Davanti a quella mascheretta, cadono i corpi martellati dai pugni di Mosè, tutto impeto; arriva urlando un pastore nella vela del manto sbattuta dal vento, con i capelli infuriati di Eolo, le mani artigliate: la bamboletta apre le mani a un gesto di sorpresa. L'effetto, nel suo insieme, è quello d'un grande commesso marmoreo.

Michelangelo e Pontormo si associano nell'arte del Rosso quando egli dipinge l'*Andata al Calvario* del Museo d'Arezzo (fig. 122), fantastico groviglio di figure, che s'articolano l'una all'altra, e salgono, salgono come alte scogliere ai lati, sprofondando così, nella conca interposta, le altre immagini curve, aggiogate. Tutto il gruppo femmineo, la Vergine con le pie donne, par cadere dall'alto, seguendo lo svenir di Maria; e le tinte scolorano: il rosso divien livido, i verdi s'ingrigiano; ma in quel morir del colore gridano il rosso papavero del manto di San Giovanni, il verde metallico percosso da luce della figura china, con l'acconciatura a punta, col volto acceso da un riflesso nell'ombra. Lembi di rosso schietto, di rosso carminio, gridan qua e là per il quadro; qualche mano a destra fiammeggia; la veste del Redentore, rosea, fiorisce alla luce. Tutto quel rosseggiare, quel

fiammeggiare, dà risalto al pallore di Cristo, delle figure nel fondo sbiancate da luce, delle pie donne, della Vergine, che di-

Fig. 121 — Roma, Galleria degli Uffizi. Rosso: *Mosè difende le figlie di Jetro.* (Fot. Brogi).

venta cinerea. Colpito da luce sulle spalle, emerge scultorio il ladrone presso il Dio martire.

A Città di Castello, nella *Trasfigurazione* (fig. 123), ancora

il pittore s'avvicina al Carrucci, pur volendo crear figure nell' « aere » di Michelangelo: ai lati dell'affusato Redentore, che ricorda il Pontormo del periodo « tedesco », stan due Sibille gravi e due altre figure muliebri sedute, ritorte alla michelangiolesca, e, nel basso, l'appiombata filatrice, d'una grandezza monumentale.

Questo quadro lascia tuttavia scorgere un mutamento apportato alla maniera del Rosso dal soggiorno in Roma, ove egli fu sin dal 1524. Par che l' « aer greve » di quegli anni nell'Urbe gli abbia tolta la vivacità pronta e bizzarra, la libertà ghiribizzosa, fantastica, la vivezza di luce. Le sue figure stanno in pose monumentali; l'affusato Cristo ricorda i modelli del Pontormo nella Certosa di Val d'Ema; tutte le grandiose immagini, sedute sulle nubi, ritte o curve nel basso, si fanno scure, dense. Il colore, che fluiva, si scioglieva sulle forme, ora è contenuto dai contorni, così che le forme in alto par si ritaglino sul fondo in luce. Tutto quel garrire di tinte si tace; quel cangiare, sbattere, graduarsi della luce si ferma; quella modernità precorritrice dei tempi è in abbandono.

A Roma, ove aveva disegnato per l'incisore Caraglio, che, ancor sulle tracce del Raimondi, a fatica lo seguiva, il Rosso alla fine, su quelle orme, come su quelle dei pittori romani in voga, smarrì la freschezza dell'arte sua.

Dov'è mai sparito il Rosso nel grande abbozzo nella Galleria dell'Ospizio degli Innocenti a Firenze, ove il pennello scorre veloce, e pur componendo sculturale il corpo di Cristo, tocca teneramente carni e vesti, si sfalda, s'imbeve d'aria (fig. 124). Par l'abbozzo d'uno scultore che si vesta di tinte, si goda della libertà pittorica. E la pittura lo intenerisce, disfà lo scultore che era in lui, nell'arte sua, benchè ridotta in sedicesimo a riscontro dei modelli michelangioleschi.

Fra lo studio di nudi, nella Galleria degli Uffizi (fig. 125), ove il michelangiolismo si scorge ancora nello sviluppo erculeo delle figure, mentre le chiazze mobili d'ombra e luce disgregano impressionisticamente le forme, e l'altro della allegoria della *Con-*

Fig. 122. — Arezzo, Museo. Rosso: *Andata al Calvario.*
(Fot. Alinari).

cezione (fig. 126), di un michelangiolismo accarezzato, trasformato per lo studio di eleganze formali e decorative, si svolge il

Fig. 123 — Città di Castello, Cattedrale.
Rosso: *Trasfigurazione*.
(Fot. Brogi).

passaggio dalla prima, personalissima maniera del Rosso, che vede Michelangelo traverso lo sfumato pittorico d'Andrea del

Sarto, con una vivezza e una libertà di tocco sue proprie, alla seconda, che lo vede traverso le tendenze raffinate, preziose, classicheggianti, dell'arte romana, da lui trapiantata poi a Fontainebleau.

Fig. 124 — Firenze, Ospizio degli Innocenti. Rosso: *La Pietà.* (Fot. Alinari).

In Fontainebleau, il maestro fiorentino porta l'amore all'antico, al decoro classico veduto traverso Michelangelo. In tutta quell'elezione di forme romane, che sembran cavate da pietre dure, da onici, da diaspri, non ritroviamo più il Rosso lampeggiante; lo vediamo, anzi, tendere, pur torcendo le sue figure, cercando il dinamismo nelle scene ispirate a vita eroica, all'ef-

fetto di bassorilievo marmoreo: incastonar quasi enormi cammei in cornici lussuose come balzate nell'argento da Benvenuto

Fig. 125 — Firenze, Gall. degli Uffizi. Rosso: Disegno di nudi.

Cellini. La salamandra tra fuochi, impresa di Francesco I, i genî seduti all'angolo delle cornici o lungo le arcate, fanciulli e faunetti, spiritelli in gioco, allacciati, abbracciati nei fregi;

giganti prigionieri, che, ad esempio degli efebi di Michelangelo nella Sistina, fanno impeto per svincolarsi dai tronchi con urla

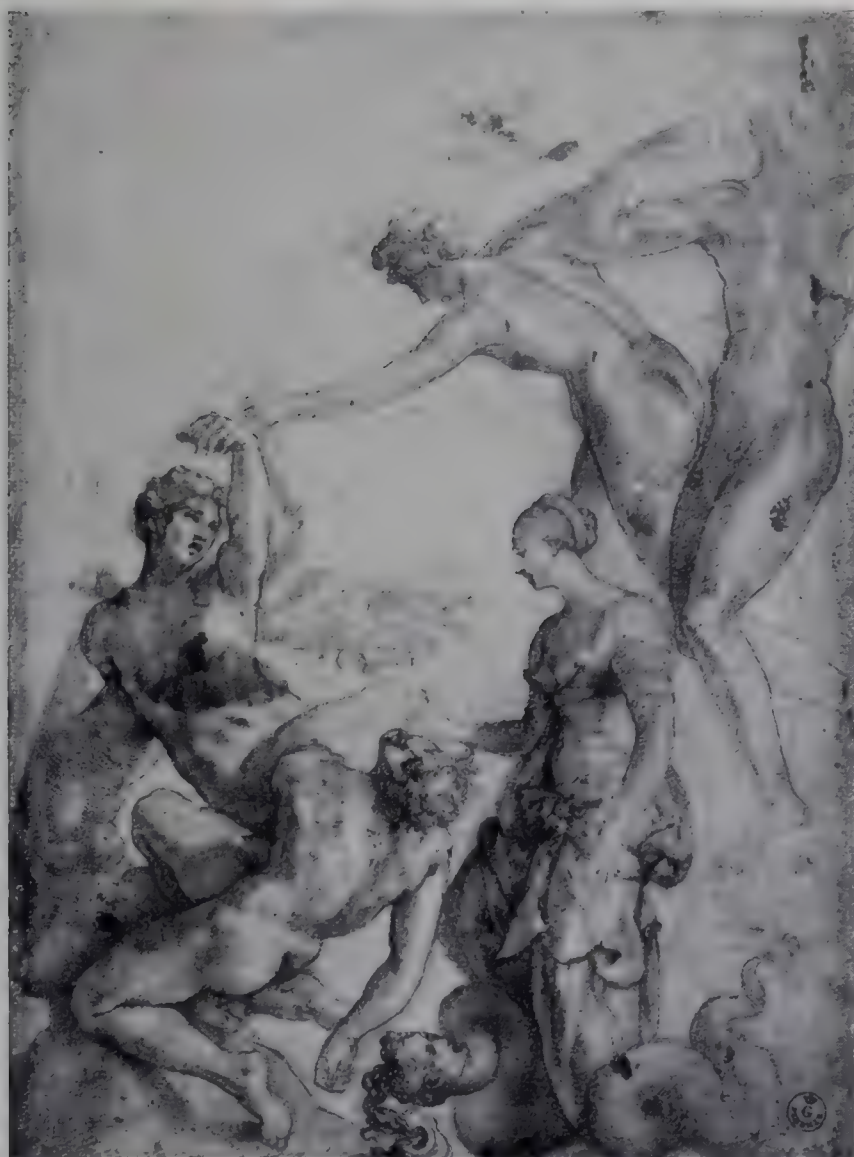



Fig. 126 — Firenze, Gall. degli Uffizi.
Rosso: Disegno per l'allegoria della *Concezione*.

spasmodiche; mascherette cornute, vampiri, da cui partono festoni di frutta; cartelle terminate come da grandi liste di cuoio,

Fig. 127. — Fontainebleau, Gall. Francesco I. Rosso: *L'Educazione di Achille.*
(Dagli Archivi fotografici dei monumenti francesi).

Fig. 128. — Fontainebleau, Gall. Francesco I. Rosso: *Venere e Amore*.
(Dagli Archivi fotografici c. s.).

Fig. 129 — Fontainebleau, Gall. Francesco I. Rosso: *La fuga dall'incendio di Catania.*
(Dagli Archivi fotografici c. s.).

all'antichità il suo ideale di pittore, e dalle belle fluttuanti forme passò ai lustri delle superfici marmoree. A Fontainebleau, tutto rinnova le glorie del mondo romano. Con il Rosso, il Primaticcio, che sopravvenne un anno dopo, Niccolò dell'Abate, Benvenuto Cellini, il Serlio, aprono alla Francia e all'Europa l'orizzonte della classicità.

Il Rosso, fondatore della Scuola di Fontainebleau, non si presenta, nelle pitture della stretta e bassa Galleria di Francesco I, guaste, ridipinte, in tutta la sua grandezza. Non si distingue più ad evidenza, come avrebbe dovuto distinguersi, dal Primaticcio, perchè oggi tutto prende un aspetto alla romana, una intonazione coloristica neo-classica.

Dodici furono i soggetti degli affreschi nella Galleria di Francesco I a Fontainebleau, undici del Rosso; uno, con la rappresentazione di *Danae*, in parte del Primaticcio. L'opera fu tradotta in arazzo; e i cartoni furono eseguiti da Francesco Caccianemici bolognese, Luca Penni, Gian Battista Bagnacavallo, Claudio Badouin, Carlo Carmoy. Sei arazzi riproducenti gli affreschi si trovano a Vienna; e rappresentano *Francesco I mecenate delle arti*, *Cleobi* e *Bitone*, *Adone morto e rimpianto da Venere*, la *Fonte di Giovinezza* (?), il *Combattimento dei Lapiti e dei Centauri*, *Danae*.

Questi arazzi servono a interpretare gli affreschi guasti dal tempo e raffazzonati dagli uomini.

In Francia finì il maestro ch'ebbe, come scrisse il Gamba, « tanta modernità d'intenzioni, così modernamente espresse a rapporti di colori e di mezze tinte, con sbattimenti di luce; proprio come se il Rosso volesse rompere con le tradizioni fiorentine a contorni precisi e a rilievo ottenuto col chiaroscuro, saltando a piè pari più secoli di ricerche ». Parla il Gamba del quadro di *Mosè che abbatte i pittori medianiti*, ed esemplificando quelle generalità, soggiunge: « Quei nudi staccano l'uno dall'altro non per forza di prospettiva di disegno, ma per la differenza di colore dalle carni dei biondi e dei bruni, dei morti e dei vivi, dei vicini e dei lontani, con una tal giustezza d'intonazione che i

Fig. 130 — Fontainebleau, Gall. Francesco I. Rosso: *Naufragio*.
(Dagli Archivi fotografici c. s.).

Fig. 131 — Fontainebleau, Gall. Francesco I. Rosso: *Sacrificio*.
(Dagli Archivi fotografici c. s.).

Fig. 132 — Fontainebleau, Gall. Francesco I. Rosso: *Trionfo*.
(Dagli Archivi fotografici c. s.).

colori vivacissimi del pozzo rossastro e delle vesti delle donne ad arte fortemente illuminate, rimangono alla loro giusta distanza, nella loro giusta atmosfera, e le case bigie del fondo prendono sull'azzurro intenso del cielo quel tono trasparente, ma pur cupo degli edifizi di pietra nel fulgore del mezzogiorno ». Questo quadro, eseguito certo subito dopo lo *Sposalizio della Vergine*, non trova riscontri in seguito. Poi, il Rosso fu a Roma; e nei tre anni ch'egli vi dimorò, gli esempi della pittura romana lo portarono a classicheggiare, alla ricerca del monumentale, ai contrasti forti di chiaroscuro. Perdette la sua forza, pur riuscendo per ingegno a battere la nuova via da gran maestro, così da instaurare in Francia, dalla reggia di Fontainebleau, una scuola pittorica dominatrice [1].

---

[1] Catalogo delle opere:

Arezzo, Pinacoteca: *Andata al Calvario.*

Berlino, Museo Federigo, *Madonna col Bambino e San Giovannino.*

Borgo S. Sepolcro, San Lorenzo: *Deposizione.*

Budapest, Collez. Lederer: *Mezza figura di Cleopatra* (BERNARDINI).

Città di Castello, Duomo: *Resurrezione* (1528-1530).

Firenze, SS. Annunziata: *Assunzione* (c. 1513-1517?).

— S. Lorenzo: *Sposalizio di M. V.* (1523).

— Ospedale degl'Innocenti: *Pietà.*

— Pitti, Pala, già in Santo Spirito, n. 237 (1522).

— Raccolta Corsini: 163, *Madonna seduta*, di profilo, con *Gesù e San Giovannino* (?).

— Raccolta Guicciardini: *San Girolamo.*

— Uffizi: *Angioletto suonatore*, n. 1305.

— — *Mosè libera le figlie di Jetro*, n. 2151.

— — *Madonna e quattro Santi* (da S. M. Nuova), n. 3190.

Fontainebleau, Castello, stucchi e pitture della Galleria di Francesco I (gli affreschi più volte ridipinti):

— *Venere e Amore.*

— *Educazione d'Achille.*

— *Il naufragio.*

— *Danae* (è dubbio se risalga a lui o al Primaticcio).

— *Anfinomo e Anapico.*

— *L'elefante reale.*

— *Un Sacrificio.*

— *Lapiti e Centauri.*

— *« Fontaine de juvence ».*

— *Venere piange Adone.*

— *Cleobi e Bitone.*

— *Gloria di Francesco I.*

Francoforte, Galleria Städel: *S. Famiglia* (?).

Leningrado, Ermitage: *Madonna in gloria.*

— — *Madonna col Bambino e S. G.ovannino.*

Lille, Museo: *Deposizione*, 668.

Oldenburg, Museo granducale (già): Cinque quadretti di Dèi (derivano dalle incisioni del Caraglio, e son tolti di solito al Rosso stesso).

Parigi, già Collez. del conte Léon de Laborde: *Diana* (BARBET DE JOUY).

— Louvre: *Disputa delle Pieridi*, 1486.

— — *Cristo morto*, 1485 (per il Connestabile di Francia?).

Roma, S. Maria della Pace: Resti di affreschi nella cappella Cesi (allog. 1524).

Stoccolma, Collez. privata: *Martirio di S. Giovanni Evangelista* (SIRÈN).

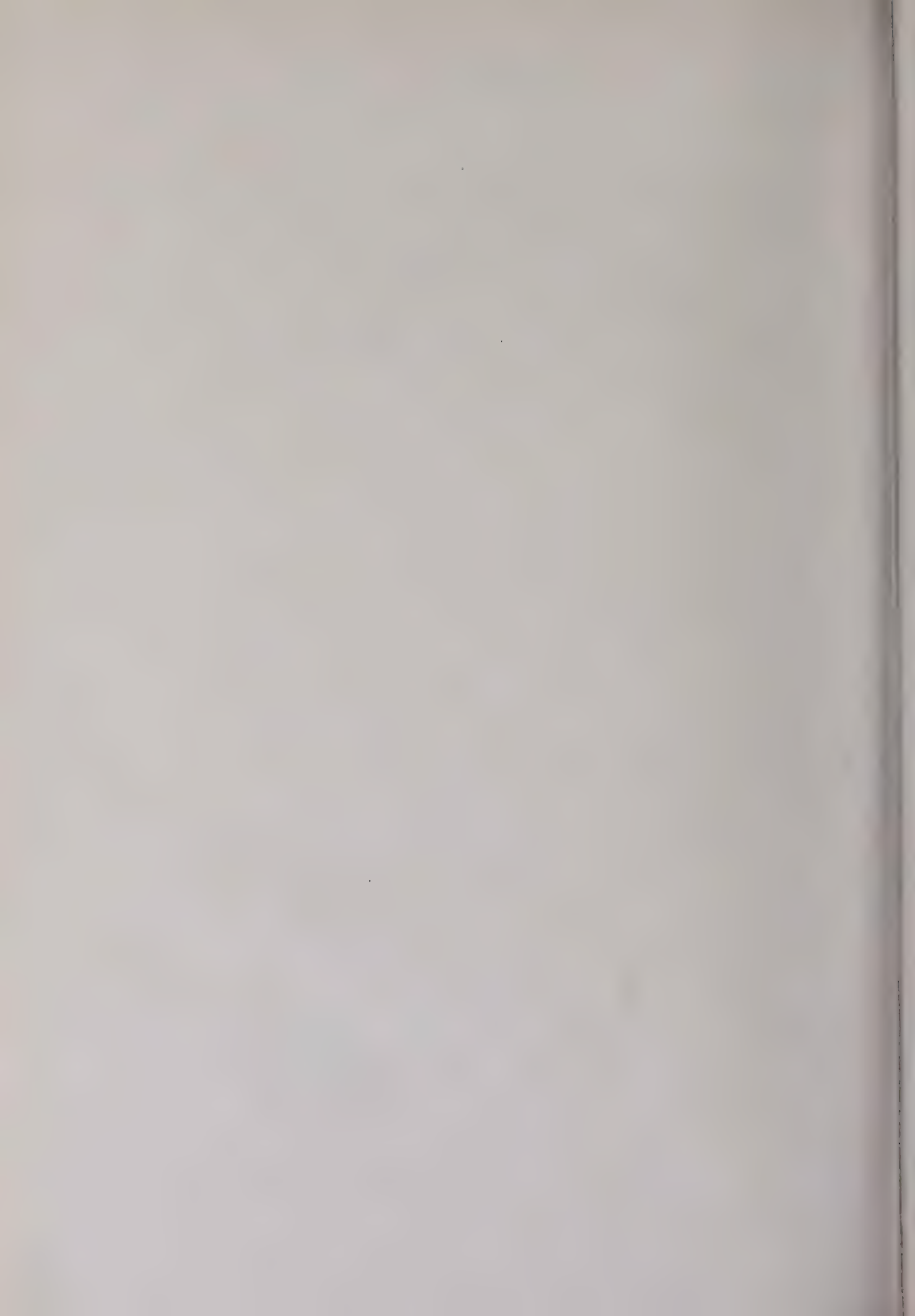
Vienna, Museo Estense: Sei arazzi tratti dagli affreschi e stucchi del R. a Fontainebleau.

— Collez. Lankoronsky: *Due puttini nudi* (BERENSON).

— — *Madonna.*

— Museo Storico-artistico: *Madonna col B. e S. Giovannino* (indicata dal CAVALCASELLE).

Volterra, Pinacoteca: *Deposizione dalla Croce* (1521).

II.

LA CRISI DELLA FORMA FIORENTINA.

3.

DOMENICO PULIGO

LA VITA. - BIBLIOGRAFIA. - L'OPERA: Prime pitture derivate dagli esempi di Fra' Bartolommeo: la " Madonna con Gesù e Giovannino " nella Galleria Pitti, la " Sacra Famiglia " della Galleria Corsini. - Già si delinea in questi due quadri la figura del pittore, che non ritrae del maestro l'eloquenza e lo slancio, ma si vale delle sue caliginose atmosfere per esprimere una assorta e intima dolcezza. - Passaggio ai tipi e alle pittoriche morbidezze di Andrea nel delicato ritratto del giovinetto Carnesecchi, capolavoro del Puligo. - Principio di decadenza nelle opere successive, sempre più velate d'atmosfera e cangianti di colore. - La grazia si fa ricercata, languida; sempre più stanca, esteriore, la maniera del piccolo maestro. - Così nel quadro del Museo Civico di Pisa e più tardi nella " Madonna con Gesù, Giovannino e una Santa Martire " nella Galleria Pitti. - Capolavoro di questo periodo la " Maddalena " attribuita ad Andrea nella Galleria Borghese.

1492 — Nasce a Firenze da un Bartolommeo di Domenico degli Ubaldini, fabbro ferraio, e da Apollonia d'Antonio di Giovanni orefice. La data di nascita, assai posteriore a quella data dal Vasari, si desume da una portata all'Estimo del contado di Firenze, nella quale, nel 1504, Bartolommeo dichiara che suo figlio ha dodici anni (Cfr. MILANESI, Commentario alla vita del Puligo, in: VASARI, *Le Vite*, Firenze 1878-81, vol. IV, pag. 471-472. Dalla vita vasariana derivano, quando non vi sia altra indicazione, le notizie che seguono).

— Sta prima nella bottega di Ridolfo Ghirlandaio, in seguito diviene amico ed imitatore di Andrea del Sarto.

1523, 8 dicembre — Data leggibile su un *ritratto virile* nella raccolta Cooper a Panshanger, attribuito al Puligo con molta probabilità (C. GAMBA, *Rivista d'Arte*, VI, 1909, pag. 279).

1524 — Va a Prato con Andrea del Sarto che sperava di avere la commissione di una tavola per la *Madonna delle Carceri*; invece fu affidata a Niccolò Soggi. (VASARI-MILANESI, V, pag. 44, e commentario a pag. 71).

— Fa parte della compagnia « del Paiuolo » (Ibid., VI, pag. 609).

1525 — « Domenicho di Bartolomeo Puligo » è registrato nel vecchio Libro de' Pittori di Firenze.

1525 — Intorno a questo anno dipinge per la famiglia da Romena una tavola con la *Madonna, il Figlio e Santi*, tutt'ora nella chiesa di S. Maria Maddalena de' Pazzi a Firenze (cfr. C. von FABRICZY, *L'Arte*, X, 1907, pagg. 225-226).

1525, 21 dicembre — Stabilisce per contratto con i pittori genovesi Battista del fu Cristoforo Grasso ed Agostino di Marsiano Calvo, di andare a Genova a dipingere due quadri d'altare, uno nella chiesa di S. Caterina, uno nel monastero di S. Benigno. Per altro, di queste opere, di cui tacciono anche le antiche guide genovesi, non si hanno altre notizie.

1526 — Tavola, oggi perduta, con le *Stimmate di S. Francesco* per la cappella di Francesco del Giocondo nella tribuna dell'Annunciata. La data, secondo il MILANESI (Commento alla vita vasariana del Puligo, citato in principio), si ricava dalle « Memorie » manoscritte della chiesa dei Servi del padre Eliseo Biffoli.

1526 — Per commissione dei Capitani della compagnia del Bigallo, dipinge il Tabernacolo con lo *Sposalizio di S. Caterina*, tutt'ora esistente sull'angolo di via S. Zanobi e via delle Ruote.

1527, 12 settembre — Fa testamento, dal quale si ricava che aveva per moglie madonna Felice di Francesco Silvani, e tre figli, due femmine, Margherita e Apollonia, e un maschio, Bartolommeo, che affida alla tutela del suocero, Francesco di ser Silvano. Tanto Bartolommeo che Margherita, però, di poco sopravvissero al padre, il quale morì pochi giorni dopo il testamento, di peste, a detta del VASARI [1].

---

[1] Bibliografia sul Puligo: G. VASARI, *Le Vite*, 2ª ed., 1568 (ed. a cura di G. MILANESI, Firenze, 1878-85; ed. tedesca a cura di JAESCHKE, GOTTSCHEWSKI, GRONAU, vol. V, Strasburgo, 1906); R. BORGHINI, *Il Riposo*, 1584, ed. senese 1787; F. BOCCHI e G. CINELLI, *Le Bellezze della città di Firenze*, Firenze, 1677; G. RICHA, *Notizie istoriche delle chiese fiorentine* Firenze, 1754-1762; F. HARCK, *Quadri di maestri italiani nelle Gallerie private di Germania*, III, « *La Galleria Weber di Amburgo* », in *Arch. Stor. d. Arte*, IV, 1891, p. 82; C. J. FFOULKES, *Le esposizioni d'arte italiana a Londra*, in *Arch. Stor. d. A.*, VII, 1894, pag. 170; G. MORELLI, *Della pittura italiana*, Milano, 1897; B. BERENSON, *The Drawings of the Florentine Painters*, Londra, 1903; ID., *Scoperte e primizie artistiche*, in *Rassegna d'Arte*, IV, 1904, pag. 158; C. GAMBA, *Di alcune pitture poco conosciute della Toscana*, in *Rivista d'Arte*, IV, 1906, pag. 47; G. BERNARDINI, *La quadreria Sandor Lederer a Buda-Pest*, in *L'Arte*, IX, 1906, pag. 105;

* * *

Di Domenico Puligo, scolaro di Ridolfo Ghirlandaio, non conosciamo opere che mostrino con quel pittore qualche artistica affinità. Egli segue da principio le orme di Fra' Bartolommeo; ma presto diviene, più che compagno, discepolo di Andrea del Sarto, senza perciò deviare dalla sua prima maniera, dolce e monotona. Tutta nella cerchia di Fra' Bartolommeo è la *Madonna con Gesù e San Giovannino* della Galleria Pitti (fig. 133), delicata figura che disegna sul fondo vaporoso un profilo a falce, tenue e leggiero. San Giovannino, che apre la bocca al sorriso vuoto dei fanciulli del Franciabigio, interrompe alquanto bruscamente, col suo gesto vivace, il raccoglimento del gruppo divino, ove la floridezza delle forme di Fra' Bartolommeo ci appare mitigata e velata dalla ricerca, propria a tutta l'arte del Puligo, di grazia tenera e intima. Gli sguardi della madre e del figlio son vaghi, trasognati; la bocca di Maria sospira; e tutta l'alta figura sembra soffiata nell'atmosfera, tanta è la leggerezza del modellato.

La nebbia s'addensa intorno alle immagini nella *Sacra Famiglia* della Galleria Corsini, a Firenze (fig. 134), e anche più chiaramente il Puligo si attiene alle forme di Fra' Bartolommeo, nel tempo in cui dipingeva a fresco Madonne e floridi bimbi sulle pareti del convento di San Marco. La scena vorrebbe esprimer letizia: Madre e Figlio, abbracciati, siedono davanti a una siepe di rose, San Giovannino dorme poggiato sulle ginocchia della Vergine; due angeli suonano, e il piccolo Gesù canta con le fossette del sorriso nelle guance. Ma la mestizia dell'ombra spegne la gaiezza della scena, e infonde alle dolci teste un'espressione sospesa, di vaga fantasticheria. In quest'opera, come poi nel ritratto del

---

C. von Fabriczy, Notizia in *L'Arte*, X, 1907, pagg. 225-226; G. B. Cavalcaselle e J. A. Crowe, *Storia della pittura in Italia*, ed. di Firenze 1908 (cfr. ed. di Londra, 1903-1914, vol. VI a cura di T. Borenius); E. Schaeffer, *Die Bildnisse des Piero Carnesecchi*, in *Monatshefte für Kunstwissenschaft*, II, 1909, vol. IX, pag. 407; C. Gamba, *Di alcuni ritratti del Puligo*, in *Rivista d'Arte*, VI, 1909, pag. 277; J. Burckhardt, *Der Cicerone*, 10ª ed. a cura di W. Bode e C. von Fabriczy, Lipsia, 1910; H. Voss, *Die Malerei der Spätrenaissance in Rom und Florenz*, Berlino, 1920; J. Alazard, *Le Portrait Florentin de Botticelli à Bronzino*, Parigi, 1924; R. Longhi, *Precisioni nelle Gallerie Italiane*, in *Vita Artistica*, II, 1927, pag. 87; D. E. Colnaghi, *A dictionary of Florentine Painters*, Londra, 1928.

giovinetto Carnesecchi, il Puligo ci dà il meglio della sua dolce maniera, che non ritrae di Fra Bartolommeo l'eloquenza e lo slancio, ma tende a esprimere la grazia degli umani aspetti avvolti dal sopore dell'ombra, la delicatezza dei gesti, la sottigliezza delle superfici di raso. Più tardi le sue Madonne perdono quest'incanto di prima giovinezza; non si ritrova nei suoi gruppi un intreccio così elegante e melodioso, così rispondente alla soavità dei volti. Le mani della Vergine, riunite sul fianco di Gesù, le mani del Bambino, librate sul collo materno, rimangon lievi, sospese nel gesto d'arcaica rigidezza; e tutte schiudono la bocca al canto o al sospiro le immagini blandite dalla carezza dell'ombra.

La superficie liscia e il carattere delle figure non lasciano ancora scorgere l'impronta dell'arte di Andrea del Sarto in questa *Sacra Famiglia*, se non forse nell'aumentato studio d'intenerir gli aspetti mediante lo spessore dell'ombra, mentre il ritratto del giovinetto Carnesecchi (fig. 135) ci mostra il gentile pittore già nella cerchia di quel maestro, cui la bella opera fu a lungo attribuita. Anche il rapporto di colore tra il fondo grigio caldo e la morbida veste nera s'approssima a quelli d'Andrea; e la cute del volto, tenue e levigata nei due precedenti quadri sacri, prende morbidezza di velluto, in accordo col modellato delle guance e dei lineamenti, più soffice, più sensitivo. Ma anche in quest'opera, così da vicino ispirata alle composizioni di Andrea, il Puligo non riesce ad emularne la libertà pittorica: intaglia nella base grigia i contorni larghi del manto con una evidenza sfuggita da quel Maestro, e mantiene alle mani e al volto un deciso stacco dal fondo, entro cui s'immergono, per un aliar di luci tra l'ombra, le forme sfaldate d'Andrea.

Nel delicato ritrattino si concentra, dell'arte di Domenico Puligo, la grazia raccolta e fine. Tra l'ampia cappa nera e l'ombra dilatata del cappello, il volto, blandito dalla luce che ne modella la rotondità di frutto, ci guarda composto, serio, con un'espressione intenta, un po' triste, di broncio fanciullesco. La bicromia di grigio e di nero s'accorda con quell'espressione di gravità ancor puerile e compunta.

Nelle pitture più tarde, il profumo di giovinezza ingenua, che rende attraenti le opere primitive del Puligo, comincia ad offuscarsi per l'influsso, sempre più forte, di Andrea e per la tendenza

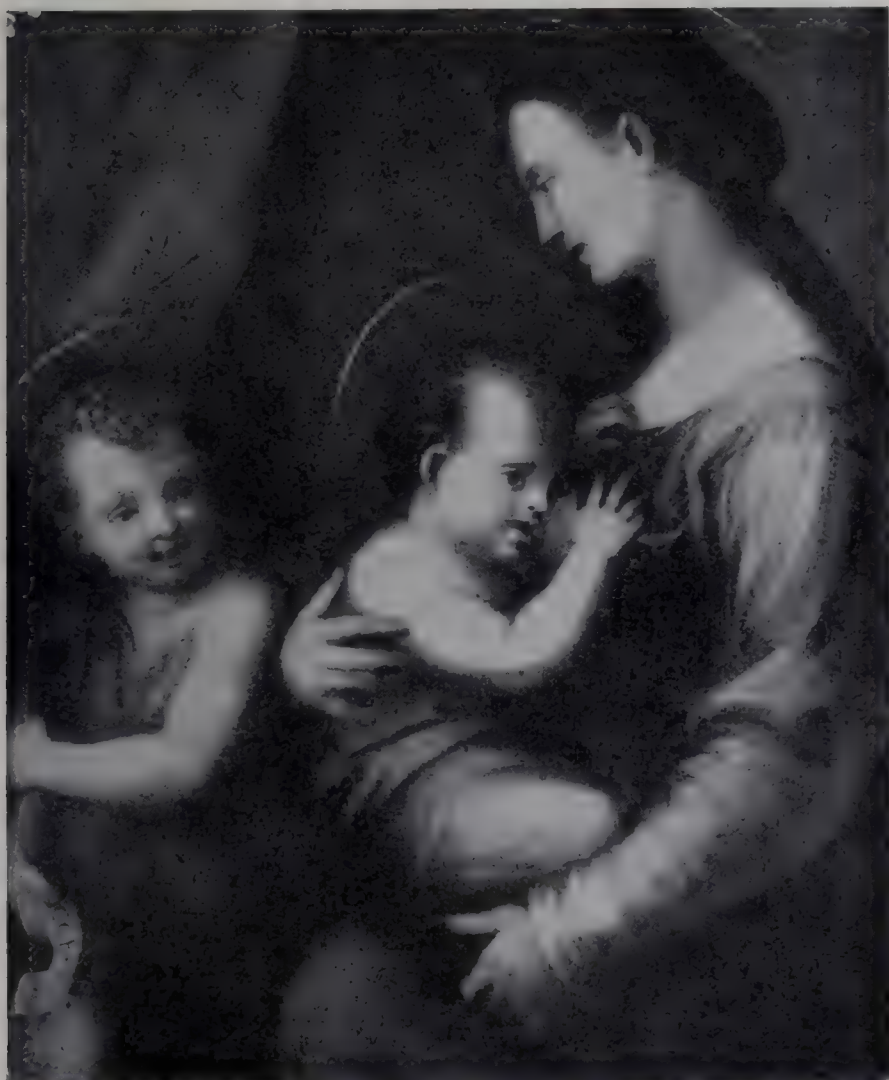



Fig. 133 — Firenze, Galleria Pitti. Puligo: *Madonna col B. e San Giovannino.* (Fot. Alinari).

ad un virtuosismo pittorico, che poco a poco rende artificiosa una grazia prima spontanea e semplice. Nel quadro del Museo civico di Pisa (fig. 136), ove Santa Caterina e San Giovannino assi-

Fig. 134 — Firenze, Galleria Corsini. Puligo: *Madonna col Bambino e Angeli.*

stono il gruppo sacro, il fondo di paese per la prima volta assorbe nelle sue brume le sacre figure, illanguidite dall'ombra. Il rosso,

Fig. 135 — Firenze, Gall. Pitti. Puligo: Ritratto del giovinetto *Carnesecchi*. (Fot. Alinari).

che dà accenti alle carni del giovinetto Carnesecchi, qui si estende, si scioglie in veli cangianti traverso il velo dell'ombra, che sottrae al nostro sguardo i contorni delle figure e trapassa alle note

andreesche del viola per morir negli azzurri. Il cangiantismo, accennato da Andrea, prende sviluppo; e il tipo di quel Maestro si rispecchia nell'oblungo ovale e nei grandi occhi ombrati della Vergine. Anche il Bambino s'allontana dal modulo rotondo di Fra' Bartolommeo, e, per l'intenerimento del colore sgranato dall'atmosfera, s'accosta ai putti lombardi della scuola di Leonardo. I lineamenti han perduta la precisione di modellato del quadro Corsini; la manina, ammorbidita, passa in un fluido d'ombra e luce; i riccioli s'inanellano come viticci leggieri di una biondezza pallida, quasi correggesca; e le quattro figure si stringono una all'altra, avvicinate dall'ombra che sfuma i contorni dell'indeciso scenario campestre. Si mantiene il tipo della scuola diretta di Fra' Bartolommeo nei due santi dal volto di bamboletta incantata; e rimangon lisce le superfici dei volti, sfaldate dal genio pittorico d'Andrea.

Capolavoro di questo periodo più strettamente andreesco del Puligo è la *Maddalena* della Galleria Borghese, ancor attribuita ad Andrea del Sarto (fig. 137). L'ombra sempre più s'addensa attorno i grandi occhi cerchiati e la bocca tumida, nel cavo delle tempie, tra le pieghe dei drappi, qui sfaccettate e ondulate in modo più libero, più conforme alla visione pittorica d'Andrea di quel che si veda in qualunque altra opera del Puligo. La massa delle chiome, soffiata nell'aria, è lumeggiata a tocchi di pennello rapidi, volanti. E l'atmosfera ombrosa, che avvolge e vela di mestizia l'immagine, diviene sempre più iridescente: il fondo plumbeo, il vaso di profumi plumbeo, la veste grigio-violacea, le carni con rosse trasparenze, si fondono per tenui passaggi, per differenze impercettibili di valore. Nei veli colorati che l'atmosfera le tesse intorno, la bella immagine ombrata di mestizia ci guarda con occhi cerchiati di piombo, con occhi appannati, di cui il pianto par abbia spento l'ardore. Lo sguardo fisso, un po' imbambolato, delle figure di Domenico Puligo, qui diviene profondo, nel lutto dell'ombra. Seguono, a questa bella opera di spirito andreesco, altre dove la sua maniera sempre più appare stanca vuota, esteriore. La *Madonna con Gesù, San Giovannino e una*

Santa Martire, nella Galleria Pitti (fig. 138), è quasi una replica della Madonna di Pisa; ma viene a mancarle l'intima dolcezza

Fig. 136 — Pisa, Museo Civico. Puligo: *Madonna col B. e i Santi Gio. e Caterina.* (Fot. Anderson).

che il primo quadro traeva dalla fusione del gruppo, dal soave accostarsi delle figure nel silenzio di un'atmosfera annebbiata.

E mentre l'aggruppamento libero delle immagini nelle antecedenti composizioni portava, non solo ad esprimere sentimentale raccoglimento, ma a variazioni pittoriche di luce e d'ombra per differenze di profondità e di rilievo, nel quadro Corsini, dove le forme cominciano a inturgidirsi sui modelli di Michelangelo, la disposizione della Vergine e dei due Santi è quasi simmetrica, e l'atteggiamento raffaellesco del Bambino resta isolato nel suo slancio. Par che, traverso la comune fonte vinciana, qualche intonazione correggesca venga a quest'opera e si riveli nel progressivo disfacimento della liscia superficie propria alle sue immagini primitive, nella morbidezza lanosa delle chiome, nell'accenno a una linea compositiva leggermente trasversa, in accordo con lo sfumato chiaroscuro. La semplice grazia che rendeva attraenti le pitture giovanili del Puligo diventa artificiosa e vuota; l'unità di pensiero vien meno tra le sacre immagini; e il virtuosismo pittorico non s'appoggia più al gusto delicato dei rapporti di tinta, di cui il piccolo Maestro aveva dato prova dipingendo la *Maddalena* Borghese. Il rosso, che metteva gli accenti al ritratto Carnesecchi, qui domina; e se il San Giovannino s'infragola il giovinetto martire a riscontro s'inebria di rosso.

Continua la decadenza nella *Madonna con Gesù e S. Giovanni* adulto, della Galleria Pitti (fig. 139), seduta in un interno raffaellesco, che una finestra apre sopra un evanescente brano di paese. Sempre più il pittore tende verso un macchinoso raffaellismo, contrario alla visione di Andrea; la Vergine, massiccia, formosa, drappeggiata alla maniera di Raffaello, è assisa in solennità statuaria, in assoluto contrasto con la scioltezza compositiva richiesta dallo sfumato; e l'atteggiamento del putto, liberamente mosso, esce dalla misura di quel compassato e accademico raffaellismo, che del frainteso prototipo non conosce l'anima, il ritmo. San Giovanni, affilato dall'ombra dietro il gruppo divino, s'intaglia crudamente nel fondo, senza più la soavità di contorni del migliore Puligo. E lo sguardo della Vergine, fisso in un'atona malinconia, il melenso sguardo del Bambino, i gesti meccanici, mostrano come, per lo squilibrio portato

dalla visione di Raffaello, Domenico Puligo abbia smarrita la grazia soavemente puerile delle sue opere prime, fatta di mestizia, di levità, di tenerezza.

Fig. 137 — Roma, Galleria Borghese. Puligo: *Santa Maria Maddalena.* (Fot. Anderson).

Lo sguardo languido e atono di questa macchinosa Vergine riappare in un'opera che segna un ritorno del piccolo Maestro verso le forme pittoriche d'Andrea, e cioè nel ritratto Pitti, di *donna col simbolo di Santa Maddalena* (fig. 140). Qui l'ampia fi-

Fig. 138 — Firenze, Gall. Pitti.
Puligo: *La Vergine col Bambino fra San Giovannino e una Santa Martire*
(Fot. Anderson).

Fig. 139 — Firenze, Gall. Pitti.
Puligo: *La Vergine col Bambino e San Giovanni.*
(Fot. Alinari).

gura ritrova l'antica velata grazia di forme, la pittorica morbidezza delle vesti fluenti, delle bionde chiome sollevate dall'aria, delle ombre colorate che inteneriscono e macerano le carni, la leggerezza del tocco, che sfiora di luce il velo dell'inanellata

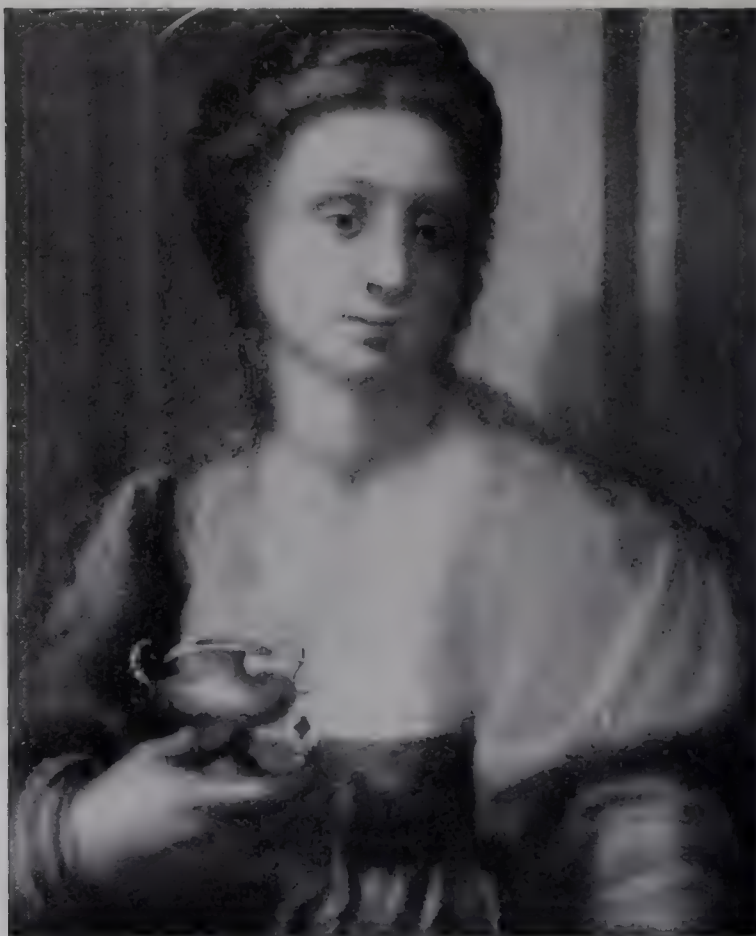



Fig. 140 — Firenze, Gall. Pitti.
Puligo: Ritratto di donna in figura di Maddalena.
(Fot. Alinari).

capigliatura. Ma lo spirito raccolto, di nascosta e silenziosa dolcezza, proprio alle immagini primitive del Puligo, si trasforma in un'espressione di sensuale appassimento, di languore voluttuoso, in accordo con l'atmosfera molle e nebulosa. E anche qui

Fig. 141 — Firenze, Gall. Feroni.
Puligo: *Lo sposalizio di Santa Caterina.*
(Fot. Brogi).

il rosso abbonda: punteggia gli zigomi, il mento, le palpebre. La fragola delle labbra si ripete nella veste. Il colore si disfà; la forma si squaglia.

Un progressivo disfacimento del colore e della forma si vede nel *Fidanzamento di Santa Caterina*, che nella Galleria Feroni porta il nome del Rosso (fig. 141). Il tipo d'Andrea del Sarto si deforma nel piccolo Gesù, sacro fantolino, ritto sulle ginocchia materne. La Vergine si clina, con umiltà affettuosa, verso la Santa, devota e tenera fanciulla. Il divin Bambino, mentre fa il gesto di porgere l'anello, si distrae per discorrere con San Domenico. La Vergine e Santa Caterina s'appiattiscono; le vesti han pieghe sottili, strizzate, minute; par di velo la tunica della Santa. Mette in risalto la tenuità di queste figure San Domenico, erto a sinistra, solenne. La grandiosità del Santo, il suo volume, fan sentire fogliacea l'animula tremante di Santa Caterina, che nel quadro, dipinto certo sul finir della vita di Domenico Puligo, ritrova qualche accento della sua grazia puerile.

Così si chiude in un vacuo sfoggio di virtuosismo pittorico l'arte di questo maestro, limitata fin dall'inizio e povera di fantasia, ma compresa del principio pittorico di Leonardo, che nei veli d'ombra e di nebbia vedeva il mezzo d'accrescere la grazia degli aspetti umani, dei paesaggi indecisi. Lo studio attento e commosso di soavità, d'umana gentilezza, d'armonia cromatica, che rende attraente la maniera del Puligo, vien meno alle opere della decadenza, fiacche e monotone ripetizioni di Sacre Famiglie e di mezze figure di santi, che rappresentano l'ultimo logoramento d'una fantasia povera, l'accidia di un intelletto incapace d'infonder vita a ristampe sempre più logore[1].

---

[1] Catalogo delle Opere

Anghiari, Collegiata: *Deposizione dalla Croce.*

Cherbourg, Galleria: *Madonna col Bambino e S. Giovannino* (tondo).

Firenze, Chiesa di S. Maria Maddalena de' Pazzi: *La Vergine col Figlio e Santi* (IV cappella a destra).

— Galleria Corsini: *Madonna col Bimbo e Santi.*

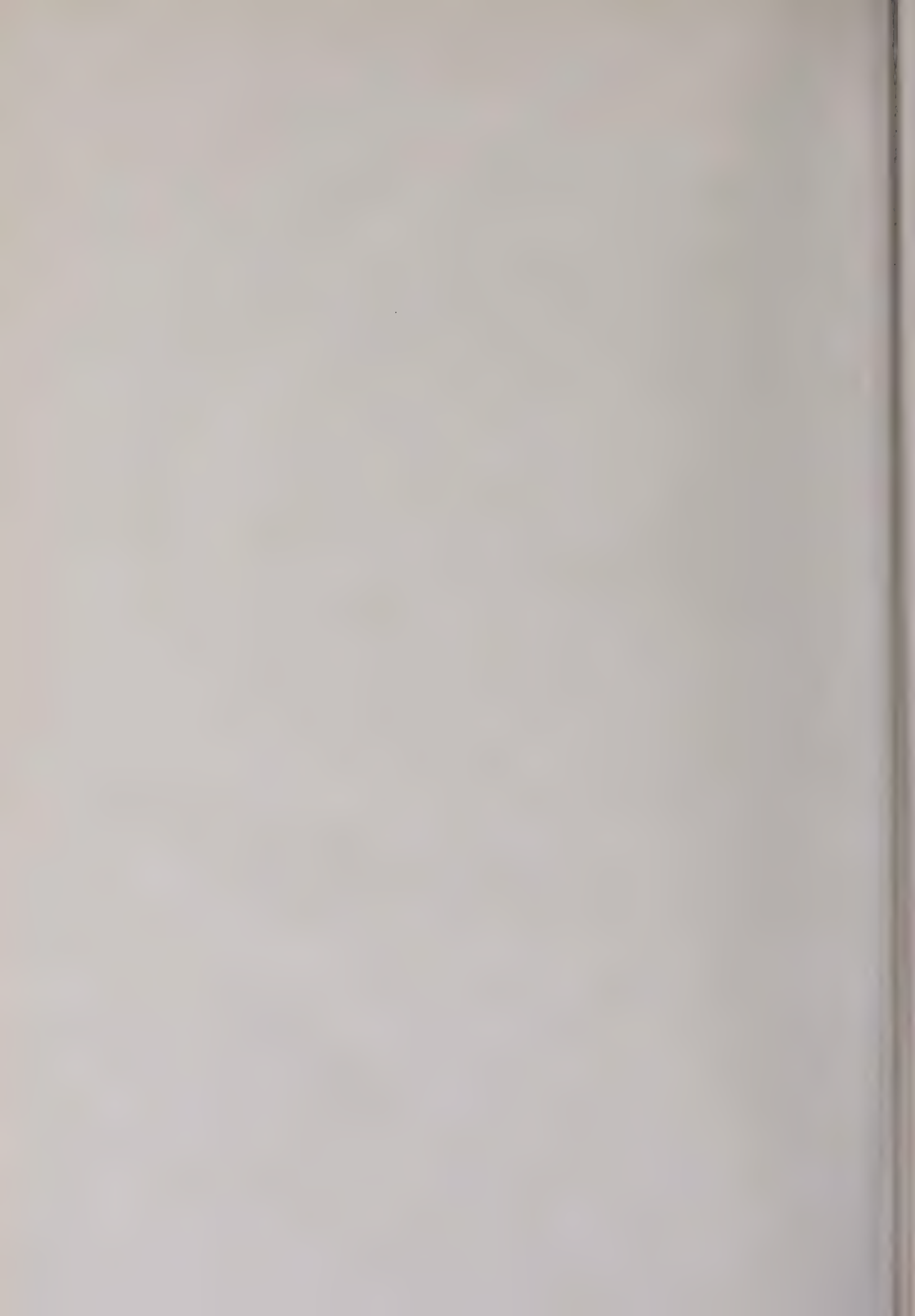
— Galleria Pitti: 145, *Madonna col Bambino e un Santo.*

— — 146, *Madonna col Bambino e Santi.*

— — 169, *Sacra Famiglia e S. Giovannino.*

— — 184, *Ritratto di Pietro Carnesecchi.*

Firenze, Galleria Pitti: 242, *Madonna col Bambino e S. Giovanni.*
— — 294, *Sacra Famiglia.*
— — 486, *Sacra Famiglia.*
— — 39, *La Maddalena.*
— Galleria degli Uffizi: 1489, *Testa di Pietro Carnesecchi.*
— — *Ritratto di donna* già attribuito ad Andrea del Sarto.
— angolo via S. Zanobi e via delle Ruote: Tabernacolo con lo *Sposalizio di S. Caterina.*
Leningrado, Romitaggio: 25, *Ritratto di dama* (attr. dal BERENSON, *The Drawings of Florentine Painters,* 1903, I, 298).
Magonza, proprietà dott. Guthmann: *Madonna col Bambino e S. Giovannino.*
Monaco di Baviera, proprietà J. Böhler (1928): *La Vergine in trono tra due Santi.*
Montepulciano, Pinacoteca: *Battesimo d'una giovine.*
Napoli, Museo Nazionale: *Ritratto di giovine donna* (BERENSON, *Rassegna d'Arte,* 1904, pag. 158)
— — XIV, 13: *Ritratto di prelato* (J. ALAZARD, *Le portrait florentin,* 1924, pag. 149).
Panshanger, Collez. Cooper: *Ritratto virile* (1523).
— — *Ritratto di giovane con berretto nero* (ovale).
— — *Ritratto* detto *del fattore di S. Marco.*
— — *Ritratto di donna* detto *della Barbara fiorentina.*
Pisa, Museo Civico: 16, *Madonna col Bambino e Santi.*
Roma, Galleria Borghese: 354, *Venere* (VOSS, *Die Malerei der Spätrenaissance,* 1920, I, 160).
— — 328, *La Maddalena.*
— — 468, *Madonna col Bambino e due Angeli.*
— Galleria Colonna: 114, *La Vergine.*
— Galleria Doria: 280, *Sacra Famiglia e San Giovannino.*
— Galleria Nazionale, già Corsini: *La Vergine col Bambino* (già coll. Hertz; BERENSON, *Drawings,* I, 298).
Schleissheim (Baviera), Gemäldegalerie: 3560, *Madonna col Bambino e S. Giovannino* (Catalogo 1914).
Vienna, Accademia: *Madonna e Bambino.*
— Coll. Harrach: 364, *Madonna e Bambino* (catalogo 1926, pag. 79).
— Coll. Liechtenstein: *Testa di S. Giovanni Battista* (catalogo 1927, pag. 27).
Würzburg, Universitäts Museum: 93, *Sacra Famiglia.*

II.

LA CRISI DELLA FORMA FIORENTINA.

4.

SEGUACI del PONTORMO e del ROSSO

BATTISTA NALDINI.

LA VITA. - BIBLIOGRAFIA. - L'OPERA: Scolaro del Pontormo, le cui forme del periodo andreesco son riflesse nella " Sacra Famiglia " dell'Accademia fiorentina, ma slargate e ammollite in una fumosa atmosfera. - Apparizione di qualche posa schematica, alla maniera del Bronzino, nella " Natività " della chiesa di Santa Maria Novella, che per il dominante concetto atmosferico rimane nella cerchia di Andrea del Sarto e del primitivo Pontormo. - Successiva contaminazione d'elementi pontormeschi e andreeschi con altri desunti dal Rosso e dal Bronzino nelle opere successive: ad esempio nella " Deposizione " della chiesa di Santa Maria Novella, ove risuonano ancora i ritmi di curve prediletti dal Pontormo maturo, nella " Presentazione al tempio " in Santa Maria Novella, nei ritratti del Petrarca nella Galleria Corsini, e di Santa Caterina de' Ricci a Montepulciano. - CATALOGO DELLE OPERE.

FRANCESCO BRINA.

LA VITA. - BIBLIOGRAFIA. - L'OPERA: Esempio della sua maniera molle e preziosa che s'ispira in modo superficiale agli esempi del Rosso, la " Sacra Famiglia " di Palazzo Pitti. - CATALOGO DELLE OPERE.

GIOVANNI BRINA.

LA VITA. - BIBLIOGRAFIA. - Nota sulla sua pala d'altare nella pieve di Santa Maria a Buggiano. - CATALOGO DELLE OPERE.

CARLO PORTELLI DA LORO.

LA VITA. - BIBLIOGRAFIA. - L'OPERA: Appesantisce lo sfumato del Rosso e ingrossa le forme alla maniera del Vasari nella " Disputa dell'Immacolata Concezione " nel Museo di Santa Croce, e nella " Concezione " del Museo di San Marco a Firenze. - L'opera sua più vicina allo stile del Rosso è il " Martirio di San Romolo " nella chiesa di Santa Maria Maddalena de' Pazzi. - CATALOGO DELLE OPERE.

TOMMASO MANZUOLI, detto MASO DA SAN FRIANO.

LA VITA. - BIBLIOGRAFIA. - L'OPERA: Pittore arcaistico, che si stringe ancora agli esempi di Fra' Bartolommeo primitivo e dell'Albertinelli nella " Madonna fra due Santi " della Compagnia di San Jacopo Soprarno. - Ancora echi dell'arte di Fra' Bartolommeo nella " Natività di Cristo " della chiesa dei Santi Apostoli, con elementi andreeschi nel gruppo degli angioli suonatori e con una particolare vivacità compositiva che richiama in pieno Cinquecento il capriccio barocco di un Filippino Lippi. - Ancora predominio dell'influsso di Andrea del Sarto nella " Resurrezione di Cristo " in Santa Trinità. - Capolavoro del

pittore l' " Escavazione dei diamanti " nello studiolo di Palazzo Vecchio, opera di decadente raffinato, con forme sottili e nervose, sfaldature alla Rosso, e una vasta espressione di spazio fantasticamente animato. - CATALOGO DELLE OPERE.

GIOVAN PAOLO ROSSETTI.

LA VITA. - BIBLIOGRAFIA. - L'OPERA: Esempio caratteristico della sua maniera derivata principalmente dal Rosso la " Deposizione " nella Pinacoteca di Volterra. - CATALOGO DELLE OPERE.

GIROLAMO MACCHIETTI.

LA VITA. - BIBLIOGRAFIA. - L'OPERA: Suo capolavoro le " Terme di Pozzuoli " nello studiolo di Francesco I in Palazzo Vecchio, notevole soprattutto per l'articolata composizione spaziale della scena, e per la raffinata eleganza delle forme sottili, di un michelangiolismo tornito e allungato alla maniera del Parmigianino. - Parmigianinismo evidente nell'ovale di " Medea ed Esone ", composto per lo stesso studiolo. - Vicino ancora alle " Terme di Pozzuoli " è il " Martirio di San Lorenzo " nella chiesa di Santa Maria Novella, ove, accanto a ricordi del Parmigianino, son motivi tratti direttamente dal Veronese. - Accostamento al Salviati nell'" Allegoria della Ricchezza " alla Ca' d'oro, e al Vasari nell' " Epifania " della chiesa di San Lorenzo a Firenze. - CATALOGO DELLE OPERE.

MIRABELLO CAVALORI.

LA VITA. - BIBLIOGRAFIA. - L'OPERA: Trasfonde in una sua visione originalissima le forme di Andrea del Sarto e del Rosso, nel " Lanificio " dello studiolo in Palazzo della Signoria, ove è anche qualche reminiscenza del Pontormo. - L'influsso del Pontormo prevale nell'ovale del " Sacrificio di Lavinia ", tutto sensibilità lineare e pittorica, e squisita grazia decorativa. - CATALOGO DELLE OPERE.

JACOPO COPPI.

LA VITA. - BIBLIOGRAFIA. - L'OPERA di Jacopo: Forme sfaldate alla maniera del Rosso nel dipinto dello studiolo in Palazzo Vecchio: la " Scoperta della polvere pirica ". Colore soffocato. - Accostamento alla maniera del Vasari nell'ovale raffigurante la " Famiglia di Dario davanti ad Alessandro ". - Qualche traccia di derivazione dal Rosso nella pesante composizione della " Predica di San Vincenzo Ferrero " a Santa Maria Novella. - Vicina alla " Famiglia di Dario davanti ad Alessandro ", la " Pentecoste " nella chiesa di San Nicolò, ove è qualche larghezza vasariana di forme. - CATALOGO DELLE OPERE.

BATTISTA NALDINI

1537 circa — Nasce a Fiesole da un Matteo Naldini (VASARI, *Le Vite*, ed., Milanesi, Firenze 1878-85, VII, pag. 610). Di suo padre sappiamo che era stato soldato marittimo e che gli sopravvisse (BALDINUCCI, *Notizie de' professori del disegno*, ecc., ed. Ranalli 1845-47, III, pagg. 511 e 519). L'anno di nascita si deduce, all'incirca, da un passo del BORGHINI (*Il Riposo*, ed. Senese 1787, III, pag. 198) che lo dice di quarantasette anni mentre sta scrivendo la sua opera, cioè poco prima del 1584.

Da giovinetto sta, insieme col Poppi, presso don Vincenzo Borghini spedalingo degl'Innocenti, che li aiuta entrambi. È soprannominato perciò « Battista degl'Innocenti ». (Vasari, op. cit., VII, pag. 610, nota 3, e 611).

Circa 1549-1557 — Fino dai dodici anni studia col Pontormo (Borghini, op. cit., III, 192; Vasari, op. cit., VI, 288) e resta con lui molti anni, prestandogli insieme con suo padre, dei servigi (Baldinucci, op. cit., III, 511; cfr. anche il *Diario del Pontormo*, in cui il Naldini è più volte citato in: F. Mortimer Clapp, *Jacopo Carucci da Pontormo*, 1916, pagg. 295-307 passim). Alla sua morte, il Pontormo gli lascia in eredità i suoi studî, ma il Naldini non riesce mai a venirne in possesso (Baldinucci, ibid.).

Dopo il 1557 — Dopo la morte del Pontormo, va a Roma e vi resta qualche tempo a studiare (Vasari, ed. cit., VII, 611). Ne è richiamato dal principe di Massa, Alberico I, che lo vuole a lavorare nell'apparato in occasione delle sue nozze con Isabella di Capua. Resta a Massa otto mesi (Borghini, op. cit., III, 193; Colnaghi, *A dictionary of Florentine Painters*, 1928, pag. 188).

1564 — Entra nell'Accademia del Disegno (Colnaghi, op. cit., 187) e partecipa con un quadro all'apparato per le esequie di Michelangelo (Vasari, op, cit., VII, 306).

1565 — Lavora nell'apparato per le nozze di Francesco de' Medici e Giovanna d'Austria (ibid., VIII, 619, 620). Circa in questo tempo, incomincia a lavorare in Palazzo Vecchio, alle dipendenze del Vasari che, scrivendo poco prima del 1568, lo dice suo aiuto già da « più di due anni » (ibid. VII, 611). Secondo il Borghini (op. cit., III, 193), sta col Vasari quattro anni.

1567 — È mandato dal Vasari a Pisa e a Campiglia a ritrarre i luoghi per gli affreschi con la *Guerra di Pisa* in Palazzo Vecchio. (Lensi, *Palazzo Vecchio*, 1929, pag. 214).

1569, giugno — È console dell'Accademia, carica che poi rivestirà anche in seguito (gennaio 1578, dicembre 1579, agosto 1585. Colnaghi, op. cit., pagg. 187, 188).

1570-73 — Lavora nello Studiolo di Francesco I in Palazzo Vecchio. (Voss, *Die Malerei der Spätrenaissance,* ecc. 1920, II, 306).

1571, 10 febbraio — In una lettera da Roma al principe Francesco, il Vasari dice che Battista Naldini, dopo averlo aiutato dieci anni nei lavori di Palazzo Vecchio, lo ha lasciato, e se ne duole. (Vasari, op. cit., VIII, 457-58). Sembrerebbe da una tale asserzione, se non sia amplificazione retorica, che il Naldini avesse cominciato ad attendere a questi lavori molto prima della data sopra indicata. Mancano però dati storici certi.

1572 — Data della *Pietà* in S. Maria Novella.

1573, 21 maggio — Si scopre, in S. Maria Novella, la tavola con la *Natività di Cristo* (lettera di V. Borghini, Firenze, al Vasari, Roma: Frey, *Literarische Nachlass G. Vasari's,* II, CMXCIV).

1574 — Dipinge, per incarico dell'arcivescovo Alessandro Medici, poi papa Leone XI, nella chiesa di S. Salvatore al Vescovo, opere oggi perdute (Richa, *Notizie istoriche,* ecc. 1754-62, VI, 349).

1574-1584 — In questo tempo va localizzata l'andata a Roma sotto Gregorio XIII, attestata dal Baglione (*Le vite dei pittori,* ecc., 1642, pag. 29).

1575 — Tavola con la *Vergine e Santi* nella chiesa dell'Eremo di Camaldoli.

1576 — Ha a pigione una casa dalle monache della Crocetta (Pini e Milanesi, *Scrittura di artisti italiani,* 1876, III, 218).

1583 — Di nuovo a Firenze, dipinge per Bartolommeo Davanzati la *Resurrezione di Lazzaro,* nel convento di S. Marta a Montughi (iscrizione), e lavora poi per le principali chiese: S. Croce, S. Marco, il Carmine, S. Niccolò Oltrarno, ecc.. (Borghini, op. cit., III, 198-199).

1584 — Data del Trittico nella chiesa di S. Martino a Maiano.

1585 — Data dell'*Annunciazione* nella stessa chiesa.

1585 — È collocata in una cappella della famiglia Gabbretani in S. Francesco di Volterra la tela della *Concezione* (CINCI, *Dall'Archivio di Volterra*, ecc., 1885, S. Michele, pag. 10).

1586, 26 luglio — Riceve pagamenti per ritratti di membri della famiglia Medici eseguiti per la Galleria Granducale (POGGI, notizie in: *Rivista d'Arte*, VI, 1909, pag. 331). Alcuni sono oggi nel Museo Mediceo.

1589 — Dovrebbe partecipare all'apparato per l'entrata in Firenze di Cristina di Lorena, sposa di Ferdinando I, ma, impeditone dalla gotta, distribuisce il lavoro tra i suoi allievi (BALDINUCCI, op. cit., III, 516).

1590, 9 giugno — Ricevuta del pagamento della tavola per la cattedrale di Volterra (GIACHI, *Saggio di ricerche sopra lo stato ..... di Volterra*, 1796, pag. 199, n. 2).

1591 — Muore, ed è sepolto in S. Michele Visdomini il 18 febbraio (BALDINUCCI, op. cit., III, 519, e VASARI, op. cit., VII, 510, n. 3)[1].

---

[1] Bibliografia su Battista Naldini: G. VASARI, *Le Vite*, Firenze, 1568 (ed. con note di G. MILANESI, Firenze, 1878-85; ed. tedesca, VI vol., a cura di G. GRONAU, Strasburgo, 1906); R. BORGHINI, *Il Riposo*, Firenze, 1584 (altra ed. Siena, 1787); R. GUALTEROTTI, *Descrizione del regale apparato per le nozze della Serenissima Madama Cristina di Lorena*, ecc., Firenze, 1589; G. BAGLIONE, *Le vite de' Pittori, Scultori et Architetti*, Roma, 1642 (C. GRADARA RICCI, *Indice al Baglione*, Velletri, 1924); F. BOCCHI e G. CINELLI, *Le Bellezze della città di Firenze*, Firenze, 1677; F. BALDINUCCI, *Notizie de' professori del disegno, ecc.*, Firenze, 1681-1728 (ed. a cura di F. RANALLI, Firenze, 1845-47); L. DEL MIGLIORE, *Firenze città nobilissima illustrata*, Firenze, 1684; A. TAJA, *Descrizione del Palazzo Apostolico Vaticano*, Roma, 1750; G. RICHA, *Notizie istoriche delle chiese fiorentine*, Firenze, 1754-62; F. TITI, *Descrizione delle pitture, sculture e architetture... in Roma*, Roma, 1763; *Serie degli uomini i più illustri, ecc.*, Firenze, 1773 (compilata da F. RAU e M. RASTRELLI); *L'Etruria Pittrice*, Firenze, 1791; D. MORENI, *Notizie istoriche dei contorni di Firenze*, Firenze, 1791-95; M. VASI, *Itinerario istruttivo di Roma*, Roma, 1794; L. LANZI, *Storia pittorica dell'Italia*, Bassano, 1795-96 (3ª ed. Venezia, 1837-39); A. F. GIACHI, *Saggio di ricerche sopra lo stato antico e moderno di Volterra*, Siena, 1796; G. LEONCINI, *Illustrazione sulla cattedrale di Volterra*, Siena, 1869; A. NIBBY, *Itinerario di Roma*, Roma, 1870 (1ª ed. Roma, 1821); G. CAMPORI, *Memorie biografiche degli scultori, architetti, pittori, ecc. nativi di Carrara*, Modena, 1873; C. PINI e G. MILANESI, *La scrittura di artisti italiani*, Firenze, 1876; A. CINCI, *Dall'Archivio di Volterra - Memorie e documenti*, Volterra, 1885; B. BERENSON, *The drawings of the Florentine Painters*, Londra, 1903; O. SIRÈN, *Disegnatori fiorentini della Rinascita*, in *Nordisk*

* * *

Al suo maestro Jacopo Carrucci si accosta G. B. Naldini in una delle prime opere, la *Sacra Famiglia* dell'Accademia fiorentina (fig. 142), che ricorda la maniera giovanile del Pontormo, nel momento in cui più si avvicinava ad Andrea del Sarto. Di carattere pontormesco è anche il ritmico intreccio delle linee compositive. Ma le forme s'arrotondano, si slargano, ammollite dalla fumosa atmosfera dei seguaci d'Andrea, come nel Puligo, e la ricerca di grazia divien leziosismo nel gesto del piccolo Gesù. I tipi stessi delle figure, tranne l'arcigno profilo di Santa Elisabetta, s'allontanano dallo spirito pontormesco, per ridursi a uno stampo di vuota e sorridente dolcezza.

Nell'*Allegoria dei Sogni* (fig. 143), dello studiolo di Palazzo Vecchio, il Naldini ottiene un effetto di rilievo assai forte per mezzo del chiaroscuro. La composizione è bene ideata entro la cornice elittica; i gesti delle lunghe, eleganti figure hanno tutti una risonanza nell'ovale. La discendenza dalla scuola di Andrea del Sarto si vede nell'impasto di colore denso e granoso, non arido e piatto, come quello dei seguaci del Rosso. Le forme affusate dall'ombra oscura richiamano il Pontormo giovane, al tempo in cui dipingeva la pala di San Michele Visdomini. E lo studio degli esempi del Pontormo e di Andrea del Sarto traspare anche dall'uso di certe ombre pittoriche che danno ai volti qualcosa di arguto. L'ambiente è riccamente adorno, avvolto nell'ombra.

Prossima alla maniera di questo quadretto, è quella della *Raccolta dell'ambra grigia* (fig. 144) nello stesso studiolo, che

---

[illegible] Stoccolma [illegible] fasc. III; P. Ciampelli [illegible] Udine [illegible]; P. N. Ferri [illegible] Michelangelo, in *Rivista d'Arte*, V, 1907, pag. 56; G. Carocci, *I dintorni di Firenze*, Firenze, 1907-1908; G. Poggi, *Di alcuni ritratti dei Medici*, in *Rivista d'Arte*, VI, 1909, pag. 331; O. Sirén [illegible] New Haven [illegible]; F. M. Clapp, *Jacopo Carucci da Pontormo*, New Haven, 1916; H. Voss, *Die Malerei der Spätrenaissance in Rom und Florenz*, Berlino [illegible]; Id. [illegible] renaissance*, Monaco di Baviera, 1928; D. E. Colnaghi, *A dictionary of Florentine Painters*, Londra, [illegible]; A. Lensi, [illegible] Milano-Roma, [illegible]

in primo piano ha figure solidamente costruite e fortemente chiaroscurate con ombre nere. Particolare alla *Raccolta* è l'estesa

Fig. 142 — Firenze, Galleria d'Arte Antica e Moderna.
G. B. Naldini: *Sacra Famiglia.*
(Fot. Alinari).

veduta paesistica, trattata freddamente ma con finezza, con uno studio luministico particolareggiato delle foglie degli alberi, delle erbe del terreno, delle figurine in distanza, che rivela,

Fig. 143 — Firenze, Palazzo Vecchio, Studiolo di Francesco I.
Battista Naldini: *Allegoria dei sogni.*
(Fot. R. Soprintendenza fiorentina).

Fig. 144 — Firenze, Palazzo Vecchio, Studiolo di Francesco I.
Battista Naldini: *La raccolta dell'ambracane.*
(Fot. R. Soprintendenza fiorentina).

come spesso in questi maestri, lo studio del paesaggio fiammingo. Il capodoglio che si vede lontano, il mare, i buoi rossi sono resi in relazione con l'insieme del paesaggio, tenuemente, senza vera individualità cromatica. Sul seggio del personaggio seduto a sinistra, è un drappo rosso, la nota più viva e decisa del quadro.

Qualche maggior fedeltà alla scuola andreesca si vede nell'*Adorazione dei pastori* in Santa Maria Novella (fig. 145), per l'atmosfera ancor fumosa e morbida, l'accordo tra il chiaroscuro e una colorazione forte, ardita, non sgradevole, il ritmo di curve che si svolge dall'inginocchiato San Giuseppe alle figure nel fondo. È questa un'opera di transizione fra la maniera prima del pittore uscito dalla bottega d'Jacopo da Pontormo, e la seconda bronzinesco-vasariana; ed è opera tutta squilibrii e dissonanze tra effetti di movimento enfatico nelle figure di pastori più lontane e pose statuarie alla Bronzino e alla Vasari, quali si vedono nella figura di giovane con cesto sul margine a destra e in quella del pastore inginocchiato in primo piano. Nè mancano aspetti prossimi a quelli del manierismo vasariano, in questo dipinto, dove le ombre non hanno ancora l'opaca densità e le luci la tagliente crudezza della *Presentazione al tempio*, ma passaggi morbidi che avvolgono d'atmosfera le immagini e rendon le superfici translucide e leggiere.

Vivacissimo nei disegni, ad esempio nello schizzo di *Apollo e le Muse* nella Galleria di Monaco di Baviera, improvvisato a piani di luce e d'ombra, arditamente, il Naldini ci si presenta, nella *Presentazione al tempio* di Santa Maria Novella (fig. 146), arido compositore, intento a far coincidere, secondo leggi di rigida simmetria, linee di figure e di edifici. Pilastri e lesene nello sfondo architettonico, ancora improntato a qualche pontormesca agilità, e tronchi di figure tagliati a colpi d'accetta da crudi piani di luce e d'ombra, seguono tante parallele, ripetute dalla vecchia ritagliata d'ombra sul bianco fondo dell'altare, e dalle immagini di primo piano, modellate sopra un pesante stampo accademico, alla Vasari. Le altre, San Giuseppe a destra e gli assistenti in

Fig. 145 — Firenze, Chiesa di S. Maria Novella.
G. B. Naldini: *L'Adorazione del Bambino Gesù.*

secondo piano a sinistra, simmetricamente s'inchinano per completare la composizione ordinata con pedantesca misura. Appena il notevole brano pittorico della vecchia seduta a pie' dell'ara indica qui nel Naldini il seguace del sottile e fantastico Pontormo.

Più arida e smorta di colore che la *Natività*, quest'arida *Presentazione al tempio* non ne ripete i contrasti pseudo-pittorici tra ombra e luce.

Fig. 147 — Firenze, Confraternita di S. Pier Maggiore.
Battista Naldini: *Presentazione al tempio*.
(Fot. R. Soprintendenza fiorentina).

Un'altra pittura dello stesso tema, alquanto più tarda, si vede in un lunettone della chiesa di San Pietro (fig. 147), ove l'effetto generale scurissimo quasi annulla il colore. La composizione è del tipo solito al Naldini, con figure che formano un cerchio aperto davanti. Le pose delle figure in primo piano sono tipicamente manieristiche: a destra, si vede la solita donna col bambino e il cane; a sinistra, un uomo eretto, da tergo. Anche

quest'opera ha qualche rapporto col Pontormo primitivo, ma le forme sono più larghe, più drappeggiate, più edonistiche.

Costruttore schematico di ritratti pesanti e incassati come entro prismi quadrangolari, ad esempio il Petrarca della Galleria Corsini (fig. 148), caratteristico per un'impronta di bonomia

Fig. 148 — Firenze, Galleria Corsini.
G. B. Naldini: Ritratto del *Petrarca*.
(Fot. Brogi).

leggermente ironica, e la *Santa Caterina de' Ricci* nella Pinacoteca di Montepulciano (fig. 149), bovina figura costruita con grave senso plastico dalla luce che rassoda la massa del torpido volto, delle mani e del libro, il Naldini torna a ispirarsi ai ritmi decorativi del Pontormo nella *Deposizione* del 1572 a Santa Maria Novella (fig. 150), più vicina alla *Natività* che

alla compassata *Presentazione al tempio*, anche per la ricerca di un accordo tra chiaroscuro e colore, S'aggirano a vortice le figure attorno la salma di Cristo; e la luce, che s'abbatte palpitando sopra le oblunghe forme, aggiunge vivezza al mobile

Fig. 149 — Montepulciano, Pinacoteca Comunale.
G. B. Naldini: *Santa Caterina de' Ricci.*
(Fot. Alinari).

rabesco. Vi è, bensì, un distacco assai più violento che nel Pontormo fra i lampi intensi di luce e le ombre dense che arrotondano e appesantiscon le forme lontane dalla sottigliezza pontormesca; e non mancano immagini stampate sopra i modelli di un michelangiolismo di stampo bronzinesco, e anche vasariano; ma la flessuosa linea della composizione, l'elegante intreccio di

Fig. 150 — Firenze, S. Maria Novella. G. B. Naldini: *La Deposizione.*
(Fot. Alinari).

nastri nelle acconciature muliebri, il diafano profilo di Maddalena, dimostrano una più intelligente fedeltà agli esempi del Pontormo. E in alto, i corpi dei ladroni, fari ardenti nelle tenebre, sono tra le rare manifestazioni di virtù pittorica che ci abbia date questo vivace improvvisatore di schizzi a penna [1].

---

[1] Catalogo delle Opere:

Boston, Museo di Belle Arti: *Madonna e Bambino* (datata 1561. Clapp, *Jacopo da Pontormo*, pag. 195).
Camaldoli, Eremo, Chiesa: *La Vergine e Santi* (1575).
Cambridge, Fitzwilliam Museum: *Adorazione de' Magi.*
Capalle (Campi Bisenzio), Chiesa dei Ss. Quirico e Giulitta: *Tentazione di S. Antonio.*
— — *S. Girolamo penitente.*
Castiglion Fiorentino, Collegiata: *Deposizione.*
Colle Val d'Elsa, Chiesa di S. Caterina: *Deposizione dalla Croce.*
Dresda, Gemäldegalerie: 87, *Adorazione dei pastori.*
— — 88, *Adorazione dei Magi.*
Firenze, Badia: *Cristo portacroce.*
— — *Discesa dello Spirito Santo.*
— S. Croce: *Deposizione.*
— — *Pietà* (affresco sopra il sepolcro di Michelangelo).
— S. Marco, cappella Salviati: *Vocazione di S. Matteo.*
— — *Resurrezione di Lazzaro, Visione di Ezechiele* (affreschi nella cripta sottostante alla cappella. Cfr. però Baldinucci, ed. Ranalli III 512-513, che vuol vedervi opere del Balducci su « invenzione » del Naldini).
— S. Maria Novella: *Natività* (1573).
— — *Deposizione.*
— — *Presentazione al Tempio.*
— S. Niccolò: *Purificazione della Vergine.*
— S. Simone: *Pietà* (affresco sopra la porta principale, all'interno).
— Confraternita di S. Pier Maggiore: *Presentazione al Tempio.*
— Convento di S. Marta a Montughi: *Resurrezione di Lazzaro* (1583).
— Galleria Corsini: 4, *Francesco Petrarca.*
— — 11, *Dante Alighieri.*
— — 123, *Crocifissione e Santi.*
— — 389, *S. Caterina.*
— — 380, *Cleopatra.*
— — 390, *Vulcano che fabbrica le armi.*
— Galleria Feroni: 62, *Sacra Famiglia.*
— — 111, *Ritratto a mezza figura* (Voss, *Malerei der Spätrenaiss.*, II, 308).
— Galleria degli Uffizi, magazzini: 19131-33, chiaroscuri figuranti *Pietà, Sacra Famiglia e S. Giovannino, la Vergine e Santi.*
— Museo di S. Croce: *Stimmate di S. Francesco.*
— Museo Mediceo: *Ritratto di Clemente VII.*
— — *Ritratto di Giovanni delle Bande Nere.*
— Ospedale degli Innocenti, Pinacoteca: *Deposizione* (dalla Chiesa dell'Ospedale).
— Palazzo Vecchio, Salone dei Cinquecento: collaborazione ai dipinti vasariani.
— — Studiolo: *I Sogni* (ovato).
— — — *Raccolta dell'ambracane* (Borghini, ed. 1787, III, 194).
Firenze (dintorni), Chiesa di S. Martino a Maiano: *La Vergine tra S. Martino e S. Benedetto* (trittico, 1584).
— — *Annunciazione* (1585).

Firenzuola (prov. di Firenze), Chiesa di S. Giovanni: *La Vergine che porge il Rosario a San Domenico.*

Leningrado, Romitaggio: 126, *Betsabea al bagno* (già attr. all'Allori; cfr. Voss, op. cit., II, 308).

Limite (prov. di Firenze), Compagnia della Trinità: tavola d'altare con *La Trinità.*

Lucca, Pinacoteca: *Orazione nell'Orto* (Voss, op. cit., II, 308).

Montepulciano, Pinacoteca Comunale: *S. Caterina de' Ricci.*

New Haven (Connecticut), Yale University, Yarves collection: 81, *Adorazione dei Magi* (già attr. al Franciabigio; cfr. Sirèn, *Catalogo*, 1916).

Pisa, Scuola Normale: *Sacra Famiglia* (già a Firenze, Accademia, sotto il nome di A. Sguazzella; cfr. Voss, op. cit., II, 308).

Pistoia, Madonna del Letto: *Martirio di S. Caterina.*

— Madonna dell'Umiltà: affreschi con la *Vita della Vergine.*

Prato, Galleria Comunale: 133, *Sposalizio di S. Caterina* (compiuto da G. Balducci).

Roma, S. Giovanni Decollato: *Martirio di S. Giovanni Evangelista.*

— — affreschi con gli *Apostoli e varie storiette.*

— S. Giovanni dei Fiorentini: *Predica di S. Giovanni Battista.*

— S. Luigi dei Francesi: *S. Giovanni Evangelista.*

— Ss. Quattro Coronati: *Natività di Cristo* (Titi, ed. 1763, pag. 231).

— Trinità dei Monti, cappella Altoviti: *Battesimo di Cristo.*

— — affreschi con *storia di S. Giovanni Battista*, nelle pareti e nella vôlta.

— Galleria Colonna: 144, *Madonna dei Dolori.*

— Vaticano: collaborazione alle Logge di Gregorio XIII (Taja, *Descrizione, ecc.*, p. 191).

Volterra, Cattedrale: *Andata di Maria al Tempio.*

— S. Francesco: l'*Immacolata Concezione* (1585).

FRANCESCO BRINA

1540 circa — Nasce a Firenze da Mattia di Francesco del Brina (VASARI, *Le Vite*, ed. Milanesi 1878-85, III, 239, n. 1).

1540 circa — Studiava probabilmente con Michele di Ridolfo Ghirlandaio (VASARI-MILANESI, ibid.).

1565 — Lavora nell'apparato per le nozze di Francesco I e Giovanna d'Austria (ibid.).

1568 — Accompagna il fratello Giovanni a S. Gimignano, e insieme con lui dipinge nel refettorio del convento di S. Girolamo un grande affresco con la *Moltiplicazione dei pani* (PECORI, *Storia di S. Gimignano*, pagg. 549-653, doc. XCIX).

1569, 25 agosto — È iscritto nell'Arte dei Medici e Speziali (COLNAGHI, *A dictionary of Florentine Painters*, 1928, pag. 53).

1570 — Data dell'*Immacolata Concezione* a Firenze, in S. Michele Visdomini.

1570 — Data di una tavola in S. Pancrazio, distrutta nell'abbattimento della chiesa (PINI e MILANESI, *La scrittura di artisti italiani*, 1876, 197).

1574 — Figure per il ciborio in legno dell'altar maggiore della stessa chiesa, oggi disperse (ibid.).

dopo il 1577 — Va a Volterra, dove eseguisce vari lavori (VASARI, ed. e loc. cit.).

1580 — Si sa dai documenti che ha bottega, col fratello, a Firenze, al Canto de' Tornaquinci (COLNAGHI, op. e loc. cit.).

1582 — Mentre è assente da Firenze, gli è ordinato dal Luogotenente e dai Consoli di pagare la mercede dovuta all'Accademia (COLNAGHI, ibid.).

1586, 3 marzo — Muore a Firenze, ed è sepolto in S. Maria Novella (COLNAGHI, ibid.[1]).

---

[1] Bibliografia su Francesco Brina: G. VASARI, *Le Vite*, 1568 (ed. a cura di G. MILANESI, Firenze, 1878-85); G. RICHA, *Notizie istoriche delle chiese fiorentine*, Firenze, 1754-62; L. LANZI, *Storia pittorica della Italia*, Bassano, 1795-96 (ediz. di Venezia, 1837-39); A. F,

* * *

Tra i continuatori della maniera di Andrea è anche Francesco Brina, che, nella *Sacra Famiglia* della Galleria Antica e Mo-

Fig. 151 — Firenze, Gall. Ant. e Moderna. F. Brina: *Sacra Famiglia e S. Gio.* (Fot. Brogi).

GIACHI, *Saggio di ricerche sopra lo stato antico e moderno di Volterra*, Siena, 1796; P. TORRINI. *Guida per la città di Volterra*, Volterra, 1832; L. PECORI, *Storia della terra di S. Gimignano*,

derna di Firenze (fig. 151), tende, come il Puligo, ad ammorbidire, ad accarezzare le forme, avvolgendole nel velo di un'atmosfera sfumata. In cerca di preziosismi e di raffinatezze, egli

Fig. 152 — Firenze, Palazzo Vecchio.
Francesco Brina: *Madonna col Bambino e San Giovannino.*
(Fototeca Italiana).

foggia la Vergine sul modulo parmigianinesco di lunghezza e di flessuosità; segna spioventi i contorni delle spalle; fa cadere fluide le pieghe dell'ampia veste; assottiglia le mani. Dal Rosso deriva il tipo di San Giovannino, con orbite come svuotate per

---

Firenze, 1853; G. Leoncini, *Illustrazione sulla cattedrale di Volterra*, Siena, 1869; C. Pini e G. Milanesi, *La scrittura di artisti italiani*, Firenze, 1876; A. Cinci, *Guida di Volterra*, Volterra, 1885; H. Voss, articolo in Thieme-Becker, *Allgemeines Lexikon*, V, Lipsia, 1911; Id., *Die Malerei der Spätrenaissance in Rom und Florenz*, Berlino, 1920; A. E. Solaini, *Sommario della Storia e Guida del Museo e della città di Volterra*, Volterra, 1927; D. E. Colnaghi, *A dictionary of Florentine Painters*, Londra, 1928; C. Gamba, *Ridolfo e Michele di Ridolfo del Ghirlandaio*, II, in *Dedalo*, IX, 1928-29, pag. 544 ss.

l'ombra; dal Pontormo, l'intenzione decorativa di un ritmo calligrafico di curve, che dalla figura di Maria si propagano attorno e attraggono come satellite in orbita elittica la figura soprele-

Fig. 153 — Firenze, Galleria degli Uffizi.
Francesco Brina: *Santa Caterina*.
(Fototeca Italiana - Firenze).

vata del piccolo Battista. Qui il Brina si presenta come pittore lezioso e smorfioso, che traduce in troppo volute languidezze i raffinamenti lineari dei suoi modelli fiorentini.

Simile a questo quadro, ma con forme più ampie, con un senso più plastico del panneggio, è la *Madonna tra Gesù e Giovannino* (fig. 152), in Palazzo Vecchio, sopra il fondo d'una tenda che s'apre verso il paese. I corpi nudi dei bambini sono massicci, i volti han grossi lineamenti e fronti enormi. Nella

trattazione delle vesti arricciate intorno al collo di Maria e delle chiome a ciocche metalliche, come anche nel rotondeggiar del segno, sembra che il Brina volga all'imitazione del Salviati, in quest'opera, e ancor più nella *Santa Caterina* della Galleria degli Uffizî (fig. 153), per il movimento arricciolato e guizzante delle stoffe, dei nastri, delle chiome, e per il modo d'interpretare, arricchendola, l'acconciatura michelangiolesca. Anche qui le mani della figura son grosse e volgari, in contrasto con la voluta eleganza dell'abbigliamento e il preziosismo del tipo muliebre, come sempre nel Brina, il quale, pur guardando al Salviati, si attiene ancora agl'insegnamenti di Andrea, nell'ammorbidire i lineamenti michelangioleschi, velandoli con lo sfumato e dissolvendone i contorni [1].

---

1 Catalogo delle opere:

Dortmund, Collez. Cremer: *Sacra Famiglia* (Voss, *Malerei der Spätrenaiss.*, 1920, I, 194).
— — *Madonna su fondo di paese* (Ibid.).
Fiesole (Firenze), Museo Bandini: *Sacra Famiglia* (dal convento di Monte Oliveto e poi dalla Galleria dell'Accademia). (Attribuita dal Gamba, *Dedalo*, IX, pag. 548, a Michele di Ridolfo Ghirlandaio).
Firenze, Chiesa di S. Egidio: restauri alle pitture di Gherardo, ai lati del portale all'esterno.
— S. Michele Visdomini: *Immacolata Concezione* (firmata e datata 1570).
— Galleria dell'Accademia: 8640, *Sacra Conversazione* (dalla Chiesa di S. Jacopo in via Ghibellina).
— — 192, *Adorazione dei Magi* (da S. Maria sul Prato).
— — 191, *Madonna col Bambino e S. Giovannino.*
— Galleria Corsini: 238, *Madonna e Bambino.*
— Galleria Palatina: *Sacra Famiglia* (già attribuita a Michele di Ridolfo Ghirlandaio: Voss, op. e loc. cit.).
— Galleria degli Uffizi: 5834, *mezza figura di donna.*
— Palazzo Vecchio: *La Vergine col Bambino e S. Giovannino.*
— proprietà avv. Zani (1929): *La Vergine col Bambino e S. Giovannino.*
Firenze (dintorni), Certosa del Galluzzo: *Sacra Famiglia* (Sala Capitolare).
Genova, Galleria Durazzo Pallavicini: *La Carità* (Voss, op. e loc. cit.).
Hildesheim, Museo: *Madonna col Bambino e S. Giovannino* (Voss, op. e loc. cit.).
Hollenberg, Castello (presso Krems, Austria): *Madonna* (Voss, op. e loc. cit.).
Leningrado, Romitaggio: 87, *Madonna col Bambino, S. Giuseppe e S. Giovannino.*
New York, Collez. Grafton Minot: *Sacra Famiglia e S. Giovannino.*
Roma, Galleria Borghese: *Lucrezia* (Voss, op. e loc. cit.).
— — *Leda col cigno*, (ibid., in genere attribuita, come l'opera precedente, al Vasari o al Salviati).
— Galleria Colonna: *La Notte* (da Michelangelo). (Voss, op. cit., pag. 195).
— — *L'Aurora* (Ibid.).
Stoccarda, Museo: 507, *Sacra Famiglia* (Voss, op. e loc. cit.).
Vienna, Collez. Harrach: *Madonna col Bambino e S. Giovannino* (già attr. a Girolamo Bedoli). (Voss, op. cit., pag. 194).
Volterra, Battistero: *Concezione e Santi* (Leoncini, *Illustrazione sulla Catt. di Volterra*, Siena, 1869, pag. 118-19).
— Cattedrale, cappella di S. Carlo: *Madonna col Bambino e il Battista.*
— — sagrestia dei canonici: *Madonna col Bambino e il Battista* (Leoncini, ibid.).

GIOVANNI BRINA

— Nasce a Firenze da Matteo di Francesco del Brina (Milanesi, note al Vasari, *Le Vite*, Firenze 1878-85, III, pag. 239, n. 1).

— Sembra che sia scolaro di Michele di Ridolfo Ghirlandaio (Pecori, *Storia di S. Gimignano*, 1853, pag. 549, 653, doc. XCIX).

1555-1561 circa — Aiuta il Vasari nei dipinti di Palazzo Vecchio (Vasari-Milanesi, ibid.; Lensi, *Palazzo Vecchio*, 1929, pagina 158).

1559, 26 ottobre — È ascritto all' Arte dei Medici e Speziali, e l'iscrizione è ripetuta il 25 agosto 1569 (Colnaghi, *Dictionary of Florentine Painters*, 1928, pag. 52).

1568, 1 agosto — Giovanni e Francesco, scolari di Michele Ghirlandaio, e forse identificabili coi due fratelli Brina, eseguiscono un grande affresco col *Miracolo dei pani*, nel refettorio del convento di S. Girolamo a S. Gimignano. L'opera esiste ancora (Pecori, op. e loc. cit.).

1574, 19 aprile — È iscritto nell'Accademia del Disegno, e vi riveste cariche dal 1580 al 1592 (Colnaghi, op. e loc. cit.).

1581 — *Annunciazione*, firmata, nel convento dell'Annunziatina a Firenze.

1588, 10 dicembre — Fa ricorso al Tribunale dell'Accademia per ottenere da Domenico d'Antonio Lippi di Massa in Valdinievole il pagamento di un quadro con la *Vergine e Santi* (Colnaghi, op. cit., pag. 53).

1592, ottobre — Domanda parziale pagamento di opere eseguite per Giovanni di Andrea Pelli (ibid.).

1593, maggio — Deve all'Accademia 59 lire (ibid.).

1593, luglio — I magistrati dell'Accademia notificano a lui e a Lodovico Buti di riscattare certi pegni che altrimenti saranno venduti (ibid.).

1595, luglio — Domanda all'Accademia salario e premio per servizi resi nella lite tra i monaci di Castello e l'Accademia stessa (ibid.).

1596, ottobre — Gli sono pagate dall'Accademia 35 lire per sentenza dei Signori Sei di Mercanzia (ibid)..

1597 — Altro pagamento da parte dell'Accademia, per mezzo di Lodovico Buti. (ibid.).

1599 — Muore a Pisa. (VASARI-MILANESI, op. e loc. cit.)[1].

* * *

Giovanni Brina, come si manifesta dalla pala d'altare della pieve di Santa Maria di Buggiano, segue pedissequamente il fratello, indurendone il fare arricciolato e preziosetto, coprendo le immagini di grosse stoffe, annerendo le ombre e fabbricando di carta i fiori per le mani delle Sante. Tutto si fa grossolano, materiale e greve nell'opera di questo pittore, che lavora a fatica, di pratica, e taglia le figure grezze nel legno[2].

---

[1] Bibliografia su Giovanni Brina: G. VASARI, *Le Vite*, con note di G. MILANESI, Firenze, 1878-85; *Lettere sulla pittura*, 1754, I, 141; G. RICHA, *Notizie istoriche delle chiese fiorentine*, Firenze, 1754-62; L. PECORI, *Storia della terra di S. Gimignano*, Firenze, 1853; G. CAROCCI, *La chiesa ed il monastero della SS. Annunziata detta l'Annunziatina*, in *L'Illustratore fiorentino*, 1908, pag. 31; H. VOSS, articolo in THIEME-BECKER, *Allgemeines Lexikon*, V, Lipsia, 1911, pag. 20; D. E. COLNAGHI, *A dictionary of Florentine Painters*, Londra, 1928.

[2] Opere di Giovanni Brina:

Buggiano, Pieve di S. Maria Maggiore: *Madonna in trono e Santi*.

Firenze, Monastero dell'Annunziatina: *Annunciazione* (firmata e datata 1581).

S. Gimignano, Convento di S. Girolamo: *Miracolo dei Pani* (affresco datato 1568; in collaborazione col fratello).

CARLO PORTELLI

— Ignota la data di nascita, che può supporsi, per il complesso delle notizie che seguono, nel primo decennio del sec. XVI. Suo paese d'origine è Loro Ciuffenna nel Valdarno superiore (VASARI, *Le Vite*, ed. Milanesi, 1878-85, VI, 548, n. 1); il nome di suo padre, Galeotto di Ser Pietro de' Portelli (COLNAGHI, *A dictionary of Florentine painters*, 1928, pag 222). Sembra che facesse parte della cospicua famiglia « della Bordella ». (RICHA, *Notizie storiche delle chiese fiorentine*, 1754-62, I, 321-322; e MANNESCHI, *Notizie storiche sul comune di Loro Ciuffenna*, 1921, pagg. 110-111).

Fu scolaro di Ridolfo Ghirlandaio (VASARI, op. cit., VI, pag. 547).

1538 — Entra nella compagnia di S. Luca (COLNAGHI, op. cit., pag. 222).

1539, giugno — In occasione delle nozze di Cosimo I ed Eleonora da Toledo (27 giugno), compie una storia, l'*Incoronazione di Cosimo I*, lasciata a mezzo da Francesco Salviati, per la rappresentazione scenica che si tenne nel cortile di palazzo Medici (VASARI, op. cit., VI, 444 e VII, 17).

1545, 2 luglio — È iscritto nell'Arte dei Medici e Speziali (COLNAGHI, op. e loc. cit.).

1564 — Da quest'anno al 1574, il suo nome compare nei registri dell'Accademia del Disegno, nella quale riveste cariche (ibid.).

1565 — Lavora all'apparato per le nozze di Francesco I e Giovanna d'Austria (VASARI op. cit., VIII, 618-619).

1570, 20 maggio — Sottoscrive, con Vincenzo Danti e altri, una sentenza arbitrale in una causa tra Giovanni Fedini e Domenico Poggini (MANNESCHI, op. cit., pag. 146 e n. 2).

1572, agosto — È designato, in assenza, console dell'Accademia del Disegno (COLNAGHI, op. e loc. cit.).

1574 — Rifiuta di essere « festaiolo » per la solennità di S. Luca (ibid.).

1574, 15 ottobre — Muore (ibid.), ed è sepolto in S. Pancrazio, secondo il VASARI (op. cit., VI, 548), nel Duomo di Firenze, nella cappella Della Bordella, secondo il MANNESCHI (op. cit., pag. 146)[1].

* * *

L'opera più notevole di Carlo Portelli da Loro, e la più vicina alla ispiratrice fonte del Rosso, è il *Martirio di San Romolo* nella chiesa di Santa Maria Maddalena (fig. 154), composizione affollata, agitata, impressa del senso drammatico proprio a quel maestro, tutta movimento di linee, frastaglio di forme. La fedeltà all'arte del Rosso si vede anche nel modo di schiarire e oscurare d'improvviso, fortemente, le forme, e di ridurre, mediante la linea, i volumi a un insieme di superfici piane, su cui si stende il colore arido, a netti distacchi di nota, specialmente tra il rosso chiaro e l'azzurro. Non mancano bizzarrie alla Rosso, ma non si sente, in queste, la finezza e la vivacità di spirito proprie al Maestro.

Anche la *Disputa* dell'Immacolata Concezione, nel Museo di Santa Croce, opera firmata e datata del 1551, lascia scorgere chiara, sebbene superficiale, la dipendenza dal Rosso: il suo drammaticismo nel gesto violento della Vergine, il suo ardimento cromatico, nel rapporto tra il rosso della veste e il verde del manto. E in generale, il movimento delle linee, il colore steso a zone piatte, derivano dal Rosso. Ma nella parte inferiore della scena,

[1] Bibliografia su Carlo Portelli: G. VASARI, *Le Vite*, Firenze, 1568 (ed. a cura di G. MILANESI, Firenze, 1878-85; ed. tedesca, vol. VI, a cura di G. GRONAU, Strasburgo, 1906); R. BORGHINI, *Il Riposo*, Firenze, 1584; F. BOCCHI e G. CINELLI, *Le bellezze della città di Firenze*, Pistoia, 1678; G. M. BROCCHI, *Descrizione della provincia del Mugello*, Firenze, 1748; G. RICHA, *Notizie istoriche delle Chiese Fiorentine*, Firenze, 1754-62; D. MORENI, *Notizie istoriche dei contorni di Firenze*, Firenze, 1791-95; L. LANZI, *Storia pittorica dell'Italia*, Bassano, 1795-96 (3ª ed. Venezia, 1837-39); H. VOSS, *Ueber einige Gemälde und Zeichnungen von Meistern aus dem Kreise Michelangelo's*, in *Jahrb. d. Kön. Preusz. Kunstsamml.*, XXXIV, 1913, pag. 297); ID., *Die Malerei der Spätrenaissance in Rom und Florenz*, Berlino, 1920; G. MANNESCHI, *Notizie storiche sul comune di Loro Ciuffenna*, Arezzo, 1921 (ripubblicato col titolo *Le opere di un pittore aretino, ecc.*, in VIVIANI, *Arezzo e gli aretini*, Arezzo, 1922); D. E. COLNAGHI, *A dictionary of Florentine Painters*, Londra, 1928.

Fig. 154 — Firenze, S. Maria Maddalena.
Carlo Portelli da Loro: *Martirio di S. Romolo.*
(Fot. Alinari).

Fig. 155 — Olmi (Mugello), Chiesa di Santa Maria.
Carlo Portelli: *Esaltazione della Croce.*
(Fot. della R. Soprintendenza fiorentina).

le forme, appesantite dal chiaroscuro e meno rispondenti alla linea agitata, mostrano una minor comprensione dello spirito di quel vivace maestro fiorentino. Le due figure di Adamo ed Eva sono così appesantite da rientrare piuttosto nella corrente bronzinesca, quasi rasentando il modulo vasariano. Così, nella pala d'altare a Olmi, in Mugello, nella chiesa di Santa Maria (fig. 155), si vede l'approssimarsi del Portelli alla maniera dei seguaci del Bronzino per la composizione schematica e l'irretirsi delle figure in atteggiamenti fissi. La vivacità narrativa che era nel *Martirio di San Romolo* vien meno a questa scena di convenzione; le figure son legnose, e allo scenario, confuso, sfugge la chiara idea di spazio, che domina nel manierismo fiorentino del tempo.

Più s'avvicinano alla maniera del Vasari le grosse forme del quadro raffigurante la *Concezione* nel Museo di San Marco, opera datata 1566. Qualche eco dello stile del Rosso è ancora in certe linee decise e nella ripetizione di certe note di vermiglio, lontane tuttavia dalla limpida e squillante gaiezza di quelle del Maestro: ma lo speciale sfumato a lui proprio s'appesantisce in chiaroscuro e addensa le forme.

Catalogo delle opere:

Firenze, S. Felicita: *SS. Trinità* (ingrandita con varii santi da Ignazio Hugford).
— S. Maria Maddalena: *Martirio di S. Romolo.*
— Galleria Feroni: 150, *Visione di S. Giovanni Gualberto.*
— Museo di S. Croce: *Concezione della Vergine.*
— Museo di S. Marco: *Concezione* (1566, già in Ognissanti).
Loro Ciuffenna (Arezzo), Compagnia della Misericordia: *Pietà* (attribuita; cfr. MANNESCHI, *Notizie storiche sul comune di Loro Ciuffenna*, pag. 145).
Madrid, Museo del Prado: 476, la *Carità* (già attribuita al Vasari; cfr. VOSS, *Jahrb. d. Kön. Preusz. Kunstsamml.*, XXXIV, 1913, pag. 297).
Monticelli (dintorni di Firenze), Chiesa: *Concezione.*
— — *Natività* (MANNESCHI, op. cit., pag. 145).
Olmi (Mugello, prov. di Firenze), Chiesa di S. Maria: *Esaltazione della Croce* (1569).
Poppi (Arezzo), Chiesa: *S. Benedetto tra S. Michele Arcangelo e un Santo Vescovo.*
Porto S. Stefano (Grosseto), Chiesa: *Incoronazione della Vergine* (1560, donata nel 1838 dall'Accademia di Firenze; cfr. MANNESCHI, op. cit., pag. 145).

TOMMASO MANZUOLI DETTO MASO DA SAN FRIANO

1532 circa — Nasce probabilmente in questo tempo, se il VASARI, prima del 1568 (*Le Vite*, ed. Milanesi, 1878-85, VII, 612), lo dice « giovane di circa trenta o trentadue anni » e il BORGHINI (*Il Riposo*, ed. 1787, III, 102) lo dice di trentanove anni alla sua morte, che si sa avvenuta nel 1571. Il soprannome « da S. Friano » gli viene dal Borgo S. Frediano in Firenze, suo luogo di nascita (BORGHINI, op. e loc. cit.) o di dimora.

Suo maestro fu, secondo il VASARI (op. e loc. cit.) Pier Francesco di Jacopo di Sandro, secondo il BORGHINI (op. e loc. cit.) Carlo Portelli da Loro.

1560 — Data della *Visitazione* già in S. Pier Maggiore a Firenze, ora a Cambridge (Fitzwilliam Museum).

1563 — È accademico del Disegno (COLNAGHI, *A dictionary of Florentine painters*, 1928, pag. 170).

1564 — Lavora nell'apparato per le esequie di Michelangelo (VASARI, op. cit., VII, 312).

1565 — È ascritto alla Compagnia di S. Luca (COLNAGHI, op. e loc. cit.).

Nello stesso anno lavora nell'apparato per le nozze di Francesco I e Giovanna d'Austria (VASARI, op. cit., VII, 612 e VIII, 619-620).

1571, 2 ottobre — È sepolto nella chiesa del Carmine (ibid., VII, 611, n. 3). Il BORGHINI (op. cit., III, 103) dice che morì di trentanove anni [1].

---

[1] Bibliografia su Maso da S. Friano: G. VASARI, *Le Vite*, Firenze, II ed., 1568 (ed. a cura di G. MILANESI, Firenze, 1878-85; ed. tedesca, VI vol., a cura di G. GRONAU, Strasburgo, 1906); R. BORGHINI, *Il Riposo*, Firenze, 1584 (ed. senese 1787); F. BOCCHI e G. CINELLI, *Le Bellezze della città di Firenze*, Pistoia, 1678; *Serie degli uomini i più illustri nella pittura scultura e architettura* (F. RAU e M. RASTRELLI), Firenze, 1773; A. T. GIACHI, *Saggio di ricerche... di Volterra*, Firenze, 1786; *L'Etruria pittrice*, Firenze, 1791; L. LANZI, *Storia pittorica dell'Italia*, Bassano, 1795-96 (3ª ed. Venezia, 1837-39); P. BAUTIER, *Le opere d'arte italiana nella Francia invasa*, in *Rassegna d'Arte*, XIX, 1919, pagg. 160-162; H. VOSS, *Die Malerei der Spätrenaissance in Rom und Florenz*, Berlino, 1920; D. E. COLNAGHI, *A dictionary of Florentine Painters*, Londra, 1928; A. LENSI, *Palazzo Vecchio*, Milano Roma, 1929; THIEME-BECKER, *Allgemeines Lexikon*, ecc., vol. XLII, Lipsia 1930, pag. 48.

* * *

Tra i più mutevoli pittori fiorentini del periodo manieristico, Maso da San Friano, nel quadro della *Madonna fra due Santi e due confratelli* (fig. 156), dipinto per la compagnia di Sant'Jacopo Soprarno o della Notte, si tiene stretto ai modelli di Fra' Bartolommeo primitivo e di Mariotto, chiudendo con diligenza arcaistica la Vergine nella cornice ovale formata dagli angioletti reggicorona in alto, dai due Santi ai lati e dai due piccoli confratelli in ginocchio ai suoi piedi. Le forme sono dure e legnose, fosche le ombre; e appena nelle figure dei due fraticelli s'intravvede un riflesso del tipo e della diafanità di carni d'Andrea del Sarto.

Fra' Bartolommeo era ancora negli occhi del pittore quando compose la *Natività* della chiesa dei Santi Apostoli (fig. 157), ove l'atteggiamento della Vergine, il tipo del Bambino, il tenue fondo paesistico, sono ristampe dal Frate. Appena il gruppo degli angioli suonatori e il pastore che occhieggia dall'ombra mostrano qualche tendenza verso la maniera pittorica di Andrea del Sarto. Singolare è la composizione nell'effetto di movimento sparpagliato e bizzarro, che tra le slargate forme sembra richiamare i ritmi barocchi del tardo Filippino.

La *Resurrezione di Cristo con i Santi Dionisio Areopagita e Bastiano* è dipinta in una tonalità caldissima, infocata. Nessuna traccia più della passeggera sbrigliatezza, così estranea al suo spirito, che il Naldini manifesta nella *Natività*; ma anzi, come nell'arcaistica *Madonna* di Sant'Jacopo Soprarno o della Notte, qualcosa di soffocato e di ristretto, una compostezza di timido andreesco. Le forme affusate del Cristo e gli angioletti chiaroscurati indicano una tendenza costruttiva, che non è del tutto in armonia con il densissimo colore di fusione.

Nessuno di tali dipinti mostra nel pittore le doti che ci sorprendono davanti all'*Escavazione dei diamanti* nello studiolo di Palazzo Vecchio (fig. 158). Ciò che a primo sguardo colpi-

sce in quest'opera è una vasta espressione di spazio, raggiunta per virtù di disegno, non di colore, e la fantastica novità di un

Fig. 156 — Firenze, Compagnia di S. Jacopo Soprarno o della Notte.
Maso da San Friano: *Madonna tra due Santi e due confratelli.*

paese nato dalla fantasia preziosa di un raffinato. È un mondo incantato, dove le montagne di marmo dan la scalata al cielo

Fig. 157 — Firenze, Chiesa dei SS. Apostoli.
T. Manzuoli da San Friano: *La Nascita di Cristo.*
(Fot. Alinari).

come giganti grattacieli sognati dall'immaginazione di un neogotico; e i profili dentellati, seghettati, stillanti, danno a quelle enormi costruzioni l'aspetto di un insieme di stalagmiti. In accordo con esse son le figurine smilze, tornite, affusate, che riflet-

Fig. 158 - Firenze, Palazzo Vecchio. Maso da San Friano: *Miniera di diamanti.*

tono nella loro sottigliezza un michelangiolismo da « decadente », pieno di sensibilità. Lo stacco nitido delle note coloristiche può risalire in qualche modo al Rosso; ma più che il Rosso e il Portelli, indicato dal Borghini quale maestro di Maso da San Friano, questi tende verso cromatiche morbidezze.

Non raggiunge il valore di quest'opera l'ovale raffigurante

la *Caduta d'Icaro* (fig. 159). A differenza di quel che appare a chi guardi una fotografia del dipinto, non vi sono ardite opposi-

Fig. 159 — Firenze, Palazzo Vecchio, Studiolo di Francesco I.
Maso da San Friano: *Dedalo e Icaro.*
(Fot. R. Soprintendenza - Firenze).

zioni di chiari e di scuri; ma anzi tutti i risalti sono aboliti dalla qualità del colore, che nelle parti chiare è di un roseo senza forza,

un po' zuccherino. La forma è molto più morbida di quel che si veda nel Portelli, più stretto agli esempi del Rosso [1].

---

[1] La sola opera che nettamente derivi dall'arte del Rosso è la *Sacra Famiglia* del Museo di Douai, dove tuttavia il Manzuoli tien ancor vivo il ricordo di Fra' Bartolommeo nel tipo della Vergine, e quello di Andrea del Sarto nel ricciuto San Giovannino, volgendo gli atteggiamenti di Gesù e della Madre a ricerche di grazia studiata e preziosa. V. riproduzione in *Rassegna d'Arte*, [illegible], pag. [illegible]; PIERRE BAUTIER, *[illegible] Francia invasa.*

Catalogo delle opere di Tommaso Manzuoli, detto Maso da S. Friano:

Berlino, Coll. Ehrhardt (1930): *Madonna col Bambino e Santi.*

Cambridge, Fitzwilliam Museum: *Visitazione* (1560, già a Firenze, S. Pier Maggiore, poi a Roma, Vaticano).

Douai, Museo: 1163, *Sacra Famiglia e S. Giovannino* (P. BAUTIER, in *Rassegna d'Arte*, [illegible], pagg. [illegible]).

Firenze, SS. Apostoli: *Natività di Nostro Signore.*

— Ognissanti: *Assunzione* (parte superiore di Santi di Tito).

— S. Trinità: *Resurrezione di Cristo.*

— Confraternita di S. Jacopo o della Notte: *La Vergine col Bambino tra due Santi e due confratelli.*

— Galleria dell'Accademia: 2118, *Trinità e Santi.*

— Galleria Pitti: 1552, *Ritratto di Elena Gaddi Quaratesi.*

— già Galleria Pitti: *Ritratto di donna.*

— Galleria degli Uffizi: 1753, *Autoritratto.*

— Museo di S. Marco: *Trinità e Santi.*

— Palazzo Vecchio, Studiolo: *Escavazione dei diamanti.*

— — *Storia di Dedalo e Icaro.*

Firenze (dintorni), Chiesa di S. Maria a Settignano: *Resurrezione.*

Volterra, Pinacoteca: quattro ovati figuranti la *Natività di Gesù Cristo*, l'*Ascensione*, la *Resurrezione*, l'*Assunzione* (già nella Cattedrale).

— — *S. Giusto, S. Vittore* (già nella Cattedrale; LEONCINI, *Illustrazione, ecc.*, pag. 52; SOLAINI, *Guida di Volterra*, pag. 66).

GIOVAN PAOLO ROSSETTI

1540-46 — Circa questi anni lavora con Daniele da Volterra alla Trinità dei Monti.

1551 — *Seppellimento di Cristo* già in S. Dalmazio, poi nella Pinacoteca di Volterra.

1562, 25 luglio — Pagamento a G. P. Rossetti di 100 lire « per avere lui preso a dipingere uno stendardo » per la Compagnia della Vergine nel Duomo di Siena. Da un lato v'era l'Annunciazione, dall'altro l' Assunzione (M. BATTISTINI, *Memorie stor. Volterrane*, Volterra, 1922, pagg. 107 e s.).

1581, 12 gennaio — Ha dipinta la balaustrata intagliata dell' organo nel Duomo di Volterra (A. F. GIACHI, *Saggio di ricerche.... di Volterra*, Siena 1796, 196, n. 3).

1586, giugno — Muore (D. E. COLNAGHI, *Dict. of flor. painters*, 1928, 236) [1].

* * *

Tra le opere più fedeli alla maniera del Rosso è la *Deposizione* di G. P. Rossetti nella pinacoteca di Volterra (fig. 160), notevole anche per lo sviluppo del paesaggio, raro in Firenze fuor dalla cerchia diretta di Andrea del Sarto. Un alto dirupo oscuro a destra, vagamente memore nel taglio del caratteristico dolmen peruginesco, dà risalto alla massa chiara delle figure, a tutto lo sfondo di campagna a sinistra, al chiaror del cielo su cui si stampano sterpi e ciuffi di verzura alla maniera di Andrea del Sarto.

---

[1] Bibliografia su G. B. Rossetti: G. VASARI, *Le Vite*, 1568 (ediz. MILANESI, Firenze, 1881-85, VII, 60 e 69; ed GRONAU, Strasburgo, 1910, IV, 405, 414); P. A. ORLANDI, *Abecedario pittorico*, Venezia, 1753, 296; *Serie degli uomini i più illustri nella pittura, scultura e architettura*, Firenze, 1773, VI, 109; A. F. GIACHI, *Saggio di ricerche... di Volterra*, Siena, 1796, 196; L. LANZI, *St. pittor. dell'Italia*, Bassano, 1795-96, vol. I; G. LEONCINI, *Illustraz. del Duomo di Volterra*, Siena, 1869; A. CINCI, *Dall'archivio di Volterra - Memorie e documenti*, Volterra, 1885; C. RICCI, *Volterra*, Bergamo, 1905, 119, H. VOSS, *Die Malerei der Spätrenaissance, ecc.*, Berlino, 1920, 132 s.; M. BATTISTINI, *Memorie storiche volterrane*, Volterra, 1922, 106 ss.; A. E. SOLAINI, *Sommario della storia e guida... di Volterra*, Volterra, 1927, 65; D. E. COLNAGHI, *Dictionary of flor. painters*, Londra, 1928, 236.

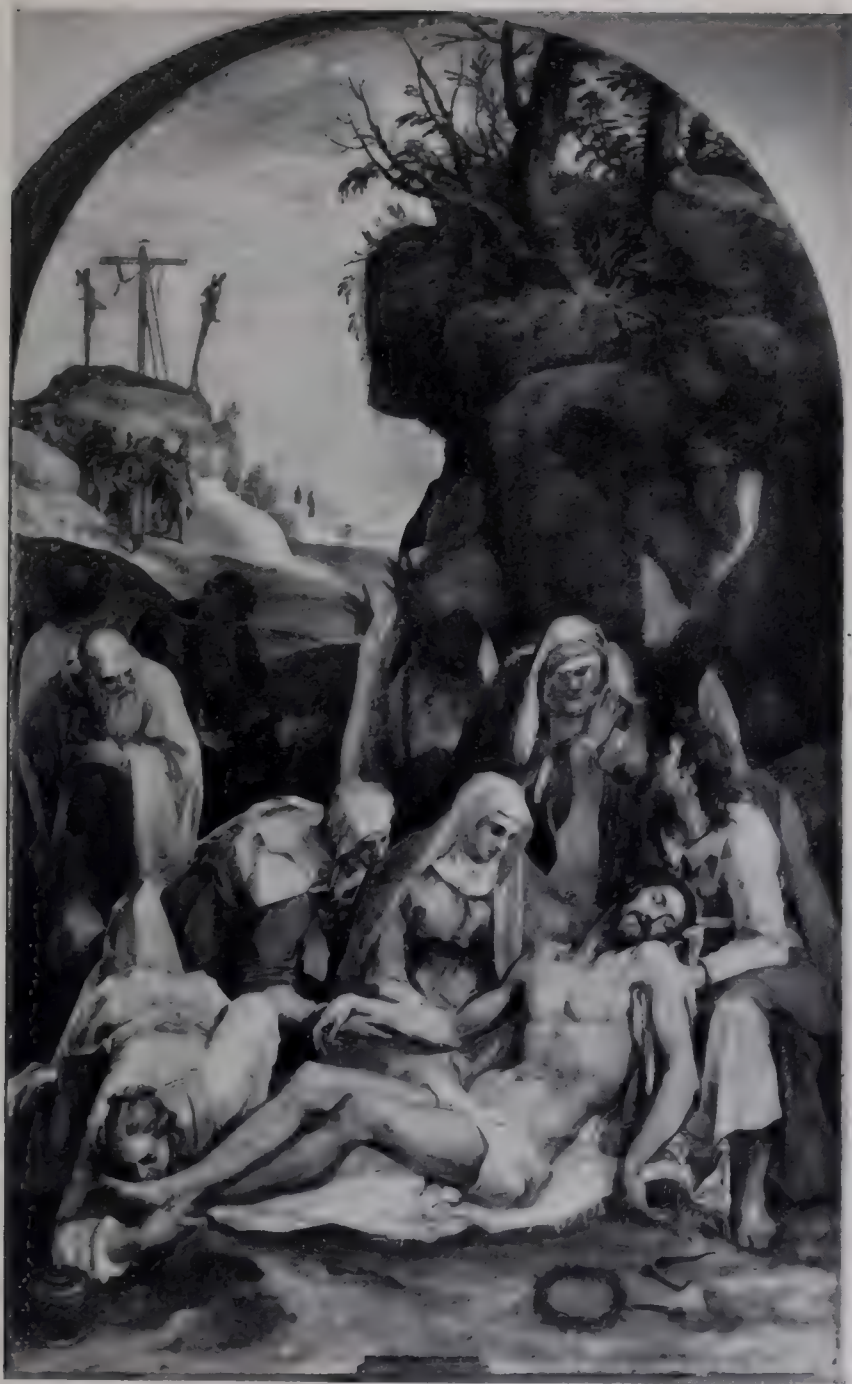



Fig. 160 - Volterra, Palazzo dei Priori, Pinacoteca.
G. P. Rossetti: *Deposizione.*
(Fot. Alinari).

Nel gruppo son motivi tratti dalla *Pietà* di Fra' Bartolommeo, sebbene il cader grave della testa di Cristo derivi da Michelangelo; ma, pur serbando all'insieme il ritmo solenne della scena composta dal Domenicano nel silenzio, il Rossetti aumenta il numero dei pietosi che circondano Cristo, e li agita per mezzo della linea e del colore. La Maddalena, che s'abbatte ai piedi del Redentore come nel quadro Pitti, qui nervosamente si torce; e i chiari, che avvivano, alla maniera del Rosso, le multiple sfaldature dei panneggi, metton sussurri e fremiti in quel silenzio. Non passa la veemenza drammatica dell'*Andata al Calvario* nel Museo d'Arezzo e della *Crocifissione* di Volterra, nel seguace che timidamente muove il gruppo composto di Fra' Bartolommeo e non osa turbar di un grido la contemplazione pietosa. Incerto fra l'antico e il nuovo, incapace di adattare lo spirito della composizione alla viva fiamma del Rosso, il seguace imprime alla scena della *Pietà* un ritmo appena agitato, in armonia con la mobilità pittorica della luce e del colore [1].

---

[1] Catalogo delle opere:

Parigi, Louvre (Depositi): *S. Conversazione* (Voss; di solito data al Procaccini).

Roma, Trinità dei Monti: *Annunciazione*, *Natività*, *Presentazione al Tempio* (sotto la direzione di Daniele da Volterra).

Volterra, S. Dalmazio: *Deposizione*.

— Duomo: *Concezione*.

— Pinacoteca: *Natività*, *Deposizione nel sepolcro* (1551).

GIROLAMO MACCHIETTI

Circa 1535 — Nasce a Firenze da Francesco di Mariotto de' Macchietti, crocifissaio, donde la sua denominazione frequente « Girolamo del crocifissaio ». Questa data si deriva dal BORGHINI (*Il Riposo*, ed. Senese 1787, III, 185) che, scrivendo poco prima del 1584, lo dice di quarantanove anni. Il VASARI, invece, dicendolo di ventisei anni (*Le Vite*, 1568, ed Milanesi, 1878-85, VII, 613), parrebbe portare la data di nascita al 1541 circa.

— Decenne, è messo « all'arte della pittura » con Michele di Ridolfo Ghirlandaio, e vi resta vari anni (VASARI, op. e loc. cit.; BORGHINI, op. cit., III 181). In seguito lavora per sei anni col Vasari in Palazzo Vecchio, poi va a Roma e vi resta due anni a studiare (BORGHINI, op. e loc. cit.; BALDINUCCI, *Notizie dei professori del disegno*, ed. Ranalli 1845-47, III, 507-8).

1564 — Tornato a Firenze, dipinge nell'apparato per le esequie di .Michelangelo, insieme con Mirabello Cavalori, una tela che, nel 1571, apparteneva ancora all'Accademia del Disegno (VASARI, op. cit., VII, 298, e n. 3; COLNAGHI, *A dictionary of Flor. Painters*, 1928, pag. 166).

1565 — Lavora nell'apparato per le nozze di Francesco dei Medici e Giovanna d'Austria (MELLINI, *Descrizione* in: VASARI-MILANESI, op. cit., VIII, 619; BOTTARI, *Raccolta di lettere*, I, 1822, pag. 195).

1566, 26 ottobre — Entra nell'Arte dei Medici e Speziali (COLNAGHI, op. e loc. cit.).

1570-73 — Dipinge nello Studiolo di Francesco I in Palazzo Vecchio (LENSI, *Palazzo Vecchio*, 1929, pag. 231 e ss.).

1573, 21 maggio — Si scopre, in S. Maria Novella, la tavola col *Martirio di S. Lorenzo* (Lettera di V. Borghini al Vasari, a Roma, in: FREY, *Literarische Nachlass G. Vasari's*, II, CMXCIV).

1576, 19 maggio — Riceve un pagamento « a conto de' la taula e pitura fa per l'altare del batesimo del domo » di Pisa (TANFANI-CENTOFANTI, *Notizie d'artisti tratte da documenti pisani*, 1898, pag. 278). Di quest'opera, per la quale riceve un secondo pagamento il 23 settembre 1577 (ibid.), non si sa più niente.

1577 — Vincenzo Borghini, in una lettera a Bernardo Buontalenti, a proposito dell'Apparato per il Battesimo del primogenito del Duca, propone per il lavoro, con altri, anche il Macchietti (BOTTARI, op. cit., I, 244).

1577, 2 novembre — È messa a posto nella cattedrale di Empoli la tavola con la *Gloria di S. Lorenzo* (GIGLIOLI, *Empoli artistica*, 1906, pag. 36).

— Va a lavorare nell'Italia Meridionale e dipinge a Napoli e a Benevento opere oggi perdute. Così in Puglia, a Buonalbergo (BORGHINI, op. cit. III, 184).

1581, aprile — È designato, in assenza, console dell'Accademia del Disegno (COLNAGHI, op. cit., pag. 166).

1586, 29 aprile — Tornato a Firenze, riceve pagamenti dalla Guardaroba Granducale per due ritratti, di Lorenzo il Magnifico e del duca Alessandro, oggi nel Museo Mediceo (G. POGGI, *Rivista d'Arte*, VI, 1909, pag. 328). In quest'anno, eletto console dell'Accademia, non viene accettato (COLNAGHI, op. e loc. cit.).

Porta la data di quest'anno una stampa firmata M. G. F., da un *Ecce Homo* del Macchietti (MARIETTE, *Abecedario* 1851-56, III, 233).

1587 — Si reca in Spagna, e, con una lettera in data 7 marzo, informa il Granduca che il Re, dal quale ha avuto udienza mediante lettera granducale, ha veduti alcuni suoi « ingegni », ed ha accettati in dono ritratti di uomini illustri, tra cui alcuni di casa Medici (PINI e MILANESI, *La scrittura di artisti italiani*, 1876, III, 220).

Nel decembre 1587 è ancora una volta designato, in assenza, console dell'Accademia (COLNAGHI, op. e loc. cit.).

1589 — Di nuovo a Firenze dipinge, in collaborazione con Bernardino Monaldi, un quadro nell'apparato per l'entrata in

Firenze di Cristina di Lorena sposa di Ferdinando I (GUALTEROTTI, *Descrizione del regale apparato*, ecc., 1589, II, pagina 39 verso).

1590, aprile — È di nuovo rifiutata la sua elezione a console dell'Accademia (COLNAGHI, op. e loc. cit.).

1592, 3 gennaio — Muore, ed è sepolto dall'Accademia nella cappella dei pittori all'Annunziata (MILANESI, note al VASARI, op. cit., VII, 613, n. 3)[1].

* * *

Anche Girolamo Macchietti, rappresentante notevole dell'arte fiorentina nella seconda metà del Cinquecento, ha la sua migliore espressione nelle pitture dello studiolo di palazzo Vecchio. Le sue *Terme di Pozzuoli* (fig. 161) fermano subito lo sguardo per la costruzione limpida dello spazio, ottenuta mediante piani marmorei di edifici e distribuzione metrica di figure e gruppi. Ne risulta un'architettura compositiva profonda e vasta, dove tutte le figure hanno posizione prospettica e panoramica. I corpi, di una tonalità rosata, prossima a quella di Santi di Tito, risaltano, come torniti dal delicato chiaroscuro, sui marmi di un grigio chiaro alla luce, scuro nell'ombra, tagliato nei gradi con una limpidità cristallina che s'accorda alla signorile eleganza delle

---

[1] Bibliografia sul Macchietti: G. VASARI, *Le Vite*, 1568 (ed. a cura di G. MILANESI, Firenze, 1878-81; ed. tedesca, vol. VI, *Die Florentiner Maler des XVI Jahrh.*, a cura di G. GRONAU, Strasburgo, 1906); R. BORGHINI, *Il Riposo*, Firenze, 1584; F. BALDINUCCI, *Notizie de' professori del disegno, ecc.*, 1681-1728 (ultima ed. a cura del RANALLI, Firenze, 1845-47); P. ORLANDI, *Abecedario pittorico*, Bologna, 1704 (ed. GUARIENTI, Venezia, 1753); *L'Etruria Pittrice*, Firenze, 1791; L. LANZI, *Storia pittorica dell'Italia*, Bassano, 1795-96 (3ª ed., Venezia, 1837-39); G. BOTTARI e S. TICOZZI, *Raccolta di lettere*, Milano, 1822-25; *Guida per la città di Messina*, Messina, 1826; G. ROSINI, *Storia della pittura italiana*, Pisa, 1839-47 (2ª ed. Pisa, 1848-52); P. J. MARIETTE, *Abecedario*, Parigi, 1851-56; L. TANFANI CENTOFANTI, *Notizie di artisti tratte da documenti pisani*, Pisa, 1898; O. H. GIGLIOLI, *Empoli artistica*, Firenze, 1906; G. POGGI, *Di alcuni ritratti dei Medici*, in *Rivista d'Arte*, VI, 1909, pagg. 322-28); P. N. FERRI, *I disegni e le stampe della R. Bibl. Marucelliana di Firenze*, in *Bollettino d'Arte*, V, 1911, pag. 286; A. DE RUBERTIS, *Le « Nozze di Cana » di Al. Allori*, in *Rivista d'Arte*, IX, 1916, pag. 22; H. VOSS, *Die Malerei der Spätrenaissance in Rom und Florenz*, Berlino, 1920; (Notizia sul Museo di Budapest), *Der Cicerone*, XVI, 1924, pag. 47; D. E. COLNAGHI, *A Dictionary of Flor. Painters*, Londra, 1928; H. VOSS, voce in THIEME-BECKER, *Allgemeines Lexikon*, XXIII, Lipsia, 1929.

forme affusate, allungate, di un parmigianinismo contenuto e sobrio.

Anche nell'ovale, con il mito di *Esone e Medea* (fig. 162),

Fig. 161 — Firenze, Palazzo Vecchio, Studiolo di Francesco I.
Girolamo Macchietti: *Le terme di Pozzuoli.*
(Fot. Alinari).

le rosate figure staccano dal fondo scuro. E si mantengono gli stessi rapporti col Parmigianino anche nel « classicismo » elegante dell'immagine di Medea. In tutto si nota un senso aristocratico

Fig. 162 — Firenze, Palazzo Vecchio, Studiolo di Francesco I.
Girolamo Macchietti: *Medea ed Esone.*
(Fot. R. Soprintendenza fiorentina).

di contenutezza, che s'avviva appena di una nota gaia nelle due statuette monocrome, snelle e leggere, aderenti allo spirito parmigianinesco [1].

In confronto alla sobrietà signorile delle pitture di Palazzo

Fig. 163 - Venezia, Ca' d'oro. Girolamo Macchietti: *La Ricchezza.* (Fot. Fiorentini).

Vecchio, il *Martirio di San Lorenzo* nella chiesa di Santa Maria Novella (fig. 164) appare come una chiassosa ricerca di movimento, di spettacolo. E vi è di certo un riflesso dell'infiltrazione veneta in Firenze sul declivio del secolo. L'impostazione scenografica

[1] Il roseo chiarore delle carni, in risalto dal fondo oscuro, le forme tornite come in puro marmo, il modulo del volto a mandorla, e anche la struttura del paese veduto da un'aperta finestra, avvicinano alle pitture di Palazzo Vecchio l'*allegoria della Ricchezza* nella Ca' d'oro a Venezia (fig. 163).

Fig. 164 — Firenze, S. Maria Novella.
Girolamo Macchietti: *Martirio di San Lorenzo.*
(Fot. Alinari).

deriva dal Veronese, che più direttamente ha suggerito il motivo dell'arco trionfale con terrazzo a balaustra carico di figurine e il gruppo soprelevato del giudice. Attratto dalla ricchezza decorativa del grande modello, il Fiorentino si studia anche, dipingendo questo gruppo, di far brillare alla luce le vesti sfaccettate, di muovere a tremuli riflessi la manica del giudice, di far cantare i colori, il manto giallo sulle ginocchia di questa figura, il verde della figura accanto, il bianco di un rotulo, di staccare un ombrato profilo da un fusto di colonna, d'aguzzarne un altro angolarmente costruito dal cader della luce.

È quasi commovente questo sforzo di un Fiorentino verso la ricchezza cromatica dei Veneti: sforzo non del tutto fallito, poichè il gruppo del giudice è dipinto con ardire e schiettezza coloristica, e con una finezza notevole di senso del colore.

Quanto il modello veneto abbia influito sul pittore del *Martirio di San Lorenzo,* si vede anche nella vastità spaziale della scena, ancor ottenuta col gioco prospettico di direzioni diagonali e di forme successivamente e chiaramente indietreggiate, ma con effetto più mosso, più libero, più pittoresco, non risultante certo dal toscano rigor di metro che regge la cristallina costruzione delle *Terme.* Le figurine in alto, affacciate alla balaustra, son più delle altre prossime a quelle delle *Terme;* e un motivo di manieristica eleganza è la guardia con elmo piumato, tutta forbita, lucente e affilata sui contorni di falce della sua scimitarra.

Il tornito aristocratico pittore delle *Terme,* il vivace scenografo del *Martirio,* più non si riconoscono tra le forme larghe e plebee dell'*Epifania* nella chiesa di San Lorenzo (fig. 165). Tutto concorre, qui, alla pompa un po' grossolana dei pittori nella cerchia di Giorgio Vasari: la scena affollata, con l'abolizione quasi completa dei piani prospettici che avevano tanto valore nelle *Terme di Pozzuoli,* e i panneggi a calligrafici svolazzi. Non mancano accenni poco gradevoli di cangiantismo, indice d'intenzioni

Fig. 165 — Firenze, San Lorenzo. Girolamo Macchietti: l'*Adorazione dei Magi*. (Fot. Alinari).

coloristiche comuni a Firenze in questo momento, ma del tutto estranee ai quadretti dello Studiolo [1].

---

[1] Catalogo delle opere:

Berlino, Coll. Benedikt (1929): *Ritratto di un Medici* (Voss, voce *Macchietti* in THIEME-BECKER, XXIII, pag. 507).

— già Coll. Mallmann: *Madonna* (già attrib. al Parmigianino; Voss, loc. cit.).

Budapest, Museo di Belle Arti: 181 a, *Madonna, S. Anna e Gesù Bambino* (già attr. al Pontormo).

Empoli, Cattedrale: *Gloria di S. Lorenzo* (1577).

— (dintorni), Chiesa di S. Maria a Cortenuova: *due Santi*.

— — Insegna della Compagnia (BORGHINI, *Riposo*, ed. Senese, 1787, III, 182; GIGLIOLI, op. cit., pag. 197).

Firenze, Chiesa di S. Agata: *La Madonna dà la cintola a S. Tommaso*.

— Chiesa di S. Giovannino: *Crocifisso* (altar maggiore).

— Chiesa di S. Lorenzo: *Adorazione dei Magi*.

— Chiesa di S. Maria Novella: *Martirio di S. Lorenzo*.

— R. Galleria degli Uffizi: *Autoritratto*.

— Museo Mediceo: *Ritratto di Lorenzo il Magnifico*.

— — *Ritratto del duca Alessandro de' Medici*.

— Palazzo Vecchio, Studiolo: *Medea ed Esone*.

— — *Le Terme di Pozzuoli*.

Pisa, Carmine: *Crocifissione e Santi*.

Pontormo (Empoli), Chiesa: Sportelli del Tabernacolo del Sacramento, coi *Ss. Giov. Battista e Michele*.

Catalogo delle opere di cui non si è potuta accertare l'attuale esistenza:

Benevento, Duomo, cappella del Sacramento: *Deposizione dalla Croce* (in alto l'*Ultima Cena*, in basso le *Ss. Lucia e Caterina*) (BORGHINI, ed. 1767, III, 184). Il BALDINUCCI (ed. 1767-1774, X, 157) temeva che questa e le altre opere a Benevento fossero andate perdute nel terremoto del giugno 1688.

— Chiesa di S. Francesco: *Concezione e angeli* (BORGHINI, op. cit., III, 184).

Buonalbergo (Benevento), Chiesa di S. Nicola: *Madonna del Rosario* (BORGHINI, ibid.).

— — *Madonna col Figlio e Santi* (ibid.).

Messina, Annunziata dei Catalani: *Giudizio Universale* (*Guida per la città di Messina*, Messina, 1826, pag. 61).

— Convento di S. Domenico: *Battesimo di Cristo* (op. cit.).

— Chiesa dei Fiorentini: *Battesimo di Cristo* (BORGHINI, op. e loc. cit.; può darsi che questa stessa opera sia passata poi nel convento di S. Domenico).

Napoli, Chiesa di S. Chiara: *Incredulità di S. Tommaso* (ibid.). (Un'opera di questo soggetto si trova nella cappella detta « dei Borboni », con l'attribuzione a Fabrizio Santafede. Può essere invece del Macchietti?).

— Chiesa di S. Giovanni: *S. Michele Arcangelo* (in alto l'*Eterno*, ai lati *due Profeti*; BORGHINI, op. cit., III, 184).

— Chiesa di S. Giovanni dei Fiorentini: *la Samaritana* (BORGHINI, op. cit., pag. 183).

MIRABELLO CAVALORI

— Ignota la data di nascita, supposta dal BUSSE (THIEME-BECKER, *Allgemeines Lexikon*, VI, 1912, pag. 226) tra il 1510 e il 1520, ma forse posteriore a questo periodo. Suo padre fu un Antonio Pacini de' Cavalori, detto Salincorno, tintore, abitante presso S. Ambrogio (VASARI, *Le Vite*, ed. Milanesi, 1878-81, VII, pag. 613, n. 4; COLNAGHI, *A dictionary of Florentine Painters*, 1928, pag. 68).

— È scolaro di Ridolfo Ghirlandaio ed accademico del Disegno (VASARI, op. e loc. cit.).

1563, 18 ottobre — È consigliere dell'Accademia del Disegno (COLNAGHI, op. e loc. cit.).

1564 — Lavora nell'apparato per le esequie di Michelangelo (VASARI, op. e loc. cit.).

1565 — Lavora nell'apparato per le nozze di Francesco I de' Medici (MELLINI, *Descrizione* in: VASARI, ed. cit., VIII, pag. 619).

1565 — Firma un'*Annunciazione* già in casa Baldovinetti, ora perduta (LANZI, *Storia pittorica*, ed. 1837, II, pag. 60; ZANI, *Enciclopedia Metodica*, ecc., 1820, p. I, VI, pag. 104).

1567, 15 gennaio — È iscritto all'Arte dei Medici e Speziali (COLNAGHI, op. e loc. cit.).

1570-73 — Dipinti nello Studiolo in Palazzo Vecchio (LENSI, *Palazzo Vecchio*, 1929, pagg. 231 e 237).

1572, 27 agosto — Muore, ed il giorno seguente è sepolto in S. Pier Maggiore (VASARI, op. cit., VII, pag. 613, n. 4; COLNAGHI, op. e loc. cit.); lo ZANI (op. e loc. cit.), forse a torto, porta l'attività dell'artista fino al 1578[1].

---

[1] Bibliografia su Mirabello Cavalori: G. VASARI, *Le Vite*, II ed., 1568 (ed. a cura di G. MILANESI, Firenze, 1878-81; ed. tedesca, VI vol., a cura di G. GRONAU, Strasburgo, 1906); L. LANZI, *Storia pittorica della Italia*, Bassano, 1795-96 (altre edizioni, Firenze, 1834, Venezia, 1837-39); P. ZANI, *Enciclopedia metodica delle Belle Arti*, Parma, 1820; E. CHIAVACCI, *Guide de la Gal. Roy. du Palais Pitti*, Firenze, 1902; W. BOMBE, art. in *Der Cicerone*, III, 1911, 2, pag. 62; K. BUSSE, art. in THIEME-BECKER, *Allgemeines Lexikon*, VI, Lipsia, 1912; H. VOSS, *Die Malerei der Spätrenaissance in Rom und Florenz*, Berlino, 1920; D. E. COLNAGHI, *A dictionary of Florentine Painters*, Londra, 1928; A. LENSI, *Palazzo Vecchio*, Firenze-Roma, 1929; O. H. GIGLIOLI, *Una pittura sconosciuta di A. Vicentino, ecc.*, in *Rivista d'Arte*, XI, 1929, pag. 364.

* * *

Fra le pitture dello Studiolo, che dimostrano come rimanga viva la fibra fiorentina quando a Roma infieriva un arido e fiacco manierismo, le più deliziose, dopo la *Pesca delle Perle* di Alessandro Allori, son certo quelle di Mirabello Cavalori: il *Lanificio* (fig. 166) e il *Sacrificio di Lavinia* (fig. 167); Il primo è dipinto in una tonalità calda e dorata, che differisce dai fondi grigi consueti a Firenze in questo momento. Un marrone trasparente e leggiero è la nota base del colorito; vi s'intonano le forme lievi, e il chiaroscuro stesso diventa coloristico. Appunto per la qualità del colore, assolutamente schietta e pura, e per la forma resa con piani semplici, il Cavalori si allaccia alla corrente di Andrea del Sarto e del Rosso. Ma più che nella maggior parte delle composizioni che adornano lo studiolo, in questa fresca creazione si sente l'innesto dell'arte del Rosso con quella di Jacopo da Pontormo. Non solo l'agile loggiato che chiude la scena con la svelta scaletta in profilo ritrae lo spirito delle architetture pontormesche nelle *storie di Giuseppe Ebreo*, e il giovinetto con tanta leggerezza seduto richiama al vivo le forme snelle di Poggio a Cajano, ma qualcosa della fantastica levità decorativa propria alle immagini pontormesche, lo spirito di eleganza che trasfigura il modello tratto dalla vita di ogni giorno, la grazia del ritmo vibrante e leggiero, sono indizi dell'alimento che l'arte di Mirabello Cavalori ha trovato nei grandi esempi d'Jacopo da Pontormo. Sboccia da quell'innesto di modi diversi, per virtù di un'intelligenza sensibilissima e accorta, un fiore nuovo. Nella scena divisa a gradi profondi dalle scalinate e dal loggiato che svoltano ad angolo, le figure, sparse a misurati intervalli, costruiscono un'articolata impalcatura, che dà vita e definizione allo spazio e s'impronta a senso di ritmo agile e delicato. L'idea stessa del lavoro scaturisce immediata dal ritmo costruttivo delle figure. In questo è l'eleganza innata del Toscano, come nella struttura delle figure snella e vibrante, in quel trasalir dei muscoli giovanili al guizzo della luce e dell'ombra. L'o-

Fig. 166 — Firenze, Palazzo Vecchio, Studiolo. Mirabello Cavalori: il *Lanificio*. (Fot. Alinari).

Fig. 167 — Firenze, Palazzo Vecchio, Studiolo.
Mirabello Cavalori: il *Sacrificio di Lavinia.*
(Fot. Alinari).

peraio in primo piano, veduto pel dorso, è tra i più rari campioni di nudo del Cinquecento toscano, e la figurina tesa di fanciullo con mastello in capo fiorisce come uno stelo al sole. L'idea del lavoro, che un pittore tedesco avrebbe tradotto in espressione di sforzo, di tormento, di fatica, è resa dal Toscano in una visione di eleganza, di pose ritmiche, la cui bellezza rappresenta ancora un'idealità classica. L'aria lieve dei colli toscani par alleggerisca le pose, cancelli le impronte della fatica dai corpi snelli e dia un ritmo di festa al meccanismo del lavoro.

Altro esempio bellissimo dell'arte di questo pittore, che, pur ispirandosi ad Andrea, al Rosso e al Pontormo, si esprime con finezza di caposcuola, è l'ovato del *Sacrificio di Lavinia*, ove si ritrova la maniera seguita dal Cavalori nella composizione del rettangolo, ma una minor fusione cromatica. Il fondo tende di più al grigio, pur rimanendo caldo e leggiero, e le vesti delle figure in primo piano hanno qualche iridescenza. Qui egli spiega un'arte di squisito decoratore, movendo a ghirlanda le figure del centro, e disegnando come entro contorni d'arpa il gruppo nel basso, tra arpeggi di luce. Anche qui non mancano le note pontormesche; anzi la testina di ragazzo che spunta tra la prima colonna e l'ultima figura a destra è un vivo richiamo all'*Alabardiere*. Sulle immagini duttili, svelte, sui panni sfaldati alla maniera d'Andrea del Sarto e d'Jacopo, scherza la fresca luce d'un mattino di primavera, mentre in alto le figurine affacciate alla terrazza si sfioccano nella caligine con una sensibilità pittorica che viene diretta da Andrea. Piega Lavinia il capo davanti all'ara; e un'ombra trasparente, quasi di nube passeggera, cade dal braccio sul volto delicato. Espressione vasta di spazio, agilità vibrante di contorni, delicatezze pittoriche degne talora di un Veronese o di un Lotto, come nelle argentee balaustre e nella curva figurina di Lavinia, s'uniscono in una composizione di toscano stile decorativo. Tutto vibra, tutto canta, nella cerimonia sacra come nella scena di lavoro [1].

[1] Catalogo delle opere:
Firenze, Palazzo Vecchio, Studiolo: *Sacrificio di Lavinia.*
— — *Lavorazione della lana.*

JACOPO COPPI DETTO DEL MEGLIO

1523 — Nasce a Peretola presso Firenze, non è certo se da un Antonio di Meglio (*Almanacco pittorico*, III, 1794, pag. 166), o da un Meglio di Giovanni (COLNAGHI, *A dictionary of Florentine painters*, 1928, pag. 77).

— Frequenta la scuola di vari artisti fiorentini (*Almanacco pittorico*, loc. cit.).

1564 — Lavora nell'apparato per le esequie di Michelangelo (COLNAGHI, op. e loc. cit.).

1570-73 — Dipinti nello Studiolo di Francesco I in Palazzo Vecchio (LENSI, *Palazzo Vecchio*, 1929, pagg. 231-241).

1571, 18 dicembre — Entra nell'Accademia del disegno, e ne è console varie volte tra il 1573 e il 1585 (COLNAGHI, op. e loc. citato).

1576, maggio — Invia a Pisa una tavola con *San Clemente* dipinta per il Duomo, oggi non più sul posto. Era stata lavorata a Firenze e stimata dal Buontalenti e da Cristofano dell'Altissimo (L. TANFANI-CENTOFANTI, *Notizie d'artisti*, ecc., 1897, pagg. 301-302).

1576, 24 maggio — In una nota di spese per la tavola suddetta, diretta all'operaio del duomo di Pisa, dice: « domattina mi parto, piacendo a Ddio, per Roma.... ». Scrive inoltre a Carlo Pitti che conta stare a Roma circa un anno (ibid.).

1577 — Data degli affreschi in S. Pietro in Vincoli.

1579 — Data del quadro d'altare in S. Salvatore a Bologna.

1591 — Muore a Firenze, ed è sepolto in S. Simone (*Alman. pittorico*, pag. 170) [1].

---

[1] Bibliografia su Iacopo Coppi: R. BORGHINI, *Il Riposo*, 1584 (ed. fior. 1730); F. TITI, *Nuovo studio di pittura, scultura e architettura nelle chiese di Roma*, Roma, 1574 (altre edizioni 1675, 1721); F. BOCCHI e G. CINELLI, *Le bellezze della città di Firenze*, Pistoia, 1678; F. TITI, *Ammaestramento di pittura, scultura e architettura, ecc.*, Roma, 1686; *Roma antica e moderna*, Roma, 1750; G. RICHA, *Notizie istoriche delle chiese fiorentine*, Firenze, 1754-62;

* * *

Ancora un maestro incluso nella corrente Andrea del Sarto-Rosso, è Jacopo Coppi, che riunisce elementi tratti da questi due maestri nella *Predica di San Vincenzo Ferrero* in Santa Maria Novella (fig. 168): composizione pesante, con due scene sovrapposte: la predica del Santo in basso; Cristo in gloria in alto, come nelle opere di Andrea. Caratteristica è la costruzione della metà inferiore del quadro: due gruppi piramidali, uno di devoti protetti dall'Arcangelo Michele, l'altro di devote protette da una Santa Suora. Tra questi due gruppi, come tra due scogliere, s'erge il Santo nell'enfasi del gesto datogli da Fra' Bartolommeo nel dipinto dell'Accademia fiorentina. L'atteggiamento è lo stesso, e uguale si disegna la sintetica piega della tonaca, che accentua con la sua obliquità la forza di leva del gesto trascinatore: ma nella traduzione la solennità oratoria dell'ombrata figura di Fra' Bartolommeo si trasforma in scatto nervoso, anche per effetto della tagliente linea divisoria tra luce e ombra, derivata dal Rosso; e la figura, assottigliata, scarnita, ringiovanita, acquista, nel subito irrigidirsi, un'espressione di rapidità fulminea; taglia i due gruppi come per forza dinamica. Qualcosa di derivato dal Rosso si sente sparso in tutta l'opera, in certe acutezze lineari, in certi sensitivi volti femminili, negli arrossamenti delle figure inferiori, anche nel buon gusto coloristico di certi brani, accanto ad altri pesanti. Il mezzo atmosferico, nella parte inferiore, è ancor quello di Fra' Bartolommeo e di Andrea del Sarto: le figure escono come da una grotta d'ombra.

F. Titi, *Descrizione delle pitture, sculture, ecc.*, Roma, 1763; *Almanacco pittorico*, III, 1794, pag. 166; M. Vasi, *Itinerario istruttivo di Roma*, Roma, 1794; L. Lanzi, *Storia pittorica dell'Italia*, Bassano, 1795-96 (altre edizioni, Firenze, 1834; Venezia, 1837-39); P. Zani, *Enciclopedia metodica delle Belle Arti*, Parma, 1819-1822; S. Ticozzi, *Dizionario, ecc.*, Milano, 1830-33; G. K. Nagler, *Künstlerlexikon*, 3ª ed., Monaco, 1836; A. Nibby, *Itinerario di Roma*, Roma, 1870, 8ª ed.; *I disegni della R. Galleria degli Uffizi*, in *Arte e Storia*, 1893, pag. 65 e ss.; L. Tanfani-Centofanti, *Notizie d'artisti tratte da documenti pisani*, Pisa, 1897; F. Noak, art. in Thieme-Becker, *Allgemeines Lexikon*, VII, Lipsia, 1912, pag. 378; H. Voss, *Die Malerei der Spätrenaissance in Rom und Florenz*, Berlino, 1920; D. E. Colnaghi, *A dictionary of Florentine Painters*, Londra, 1928; A. Lensi, *Palazzo Vecchio*, Milano-Roma, 1929.

Fig. 168 — Firenze, S. Maria Novella.
Jacopo Coppi: *Predicazione di S. Vincenzo Ferreri.*
(Fot. Alinari).

Fig. 169 — Bologna, Chiesa di San Salvatore.
Jacopo Coppi: *Miracolo del Crocifisso di Soria.*
(Fot. Alinari).

Più direttamente s'ispira al Rosso la maniera di Jacopo Coppi nel *Miracolo del Crocifisso di Soria* (fig. 169), dipinto per la chiesa di San Salvatore a Bologna, dove ormai non sono più tracce palesi della derivazione da Fra' Bartolommeo e Andrea del Sarto. La composizione è resa notevole soprattutto dalla complessità e dalla profondità dello scenario architettonico con gruppi di figure sparsi in vari piani secondo un sapiente gioco prospettico, illuminati con forza per il contrasto dell'ombra, che s'approfonda entro il tiburio. Le figure sono più acute che nel quadro precedente e articolate nella maniera del Rosso, del quale alcune sono riflessi, la vecchia ad esempio che solleva un infermo, a destra. Nonostante la rudezza dei tipi, il quadro rivela un'intelligente imitatore del Rosso, anche per la vivezza macchiettistica delle figurine in distanza.

Seguace del Rosso si dimostra il Coppi, per la forma leggermente sfaldata e per certi motivi che rivelano uno spirito più capriccioso e leggiero di quello del Pontormo, anche nella *Invenzione della polvere pirica* (fig. 170), dipinta per lo studiolo di Palazzo Vecchio. Ma la tonalità è grigia, buia, e soffoca il colore. Il Pontormo aveva, nei suoi primi tempi, ereditato da Andrea il leonardesco problema della creazione di un ambiente cromatico, ma nella sua attività più personale si era spogliato di ogni piccolo residuo di chiaroscuro e di sfumato. Invece il Coppi, nell'*Invenzione della polvere*, ricorre a una tonalità molto buia, tutta grigia; e soffoca il colore. Neppure lo scoppio della polvere nel fondo ha un effetto vivace. Evidentemente egli cerca anzittutto un effetto di unità; e si spinge tanto oltre da abolir quasi l'evidenza delle cose, ricorrendo anche alla forma sfaldata e alla composizione aperta e dispersa. Un bell'esempio della differenza di visione tra l'eroico Michelangiolo e questi bizzarri pittori è l'uomo in primo piano a destra, intento a versare un liquido da una brocca di rame in un mortaio. Lo scorcio ardito produce un effetto bizzarro, accostando la tonda testa dell'uomo alla tonda brocca. E in questo particolare, come in altri del quadro, si scorge l'influsso della maniera fiam-

Fig. 170 — Firenze, Palazzo Vecchio, Studiolo di Francesco I.
Jacopo Coppi: *Invenzione della polvere da sparo.*
(Fot. R. Soprintendenza - Firenze).

minga, forse traverso lo Stradano. L'ambiente ha la bella e poetica vastità che gli dan tanti pittori di questo tempo a

Fig. 171 — Firenze, Palazzo Vecchio, Studiolo di Francesco I. Jacopo Coppi: *La Famiglia di Dario davanti ad Alessandro.* (Fot. R. Soprintendenza - Firenze).

Firenze, e le forme sono, come quelle del Manzuoli, esili e capricciose.

L'ovale, con la *Famiglia di Dario davanti ad Alessandro* (fig. 171), è inferiore all'altro dipinto. Anche qui la forma è sfaldata e leggiera; ma le figure, larghette e arricciate, ricordano in certo modo il Vasari; anzi, l'immagine equestre di Alessandro è immaginata con fantasia vasariana. Non solo, ma qualche opera veneta doveva in quel momento esser presente al Coppi, per indurlo ad accentuare tanto la morbidezza del colore, sebbene manchi ad esso ogni senso di luce.

Nella parte superiore della *Pentecoste* della chiesa di San Niccolò, come nell'ovato dello studiolo, domina una tonalità rosea, quasi distruggendo ogni altra nota cromatica, e, come in quel dipinto, tale tinta non produce effetti di luminosità. La parte inferiore è più buia, oscurata dal nuvolone nero sotto i piedi degli angeli; e il pittore si studia d'infondere alle figure una specie di fosforescenza cromatica: le dita delle mani si aprono proprio per dargli modo di disegnarle con tratti fosforescenti e con piani d'ombra. Ma è un luminismo meccanico, senza ardire di risalti.

Come nell'ovale, gli Apostoli, specialmente i Santi Pietro e Paolo, son qui disegnati con larghezza di forme vasariana [1].

---

[1] Catalogo delle opere:
Bologna: Chiesa di S. Salvatore: *Storia del Crocifisso di Soria* (1579).
Firenze, Chiesa di S. Croce: *Ecce Homo.*
— Chiesa di S. Maria Novella: *Predica di S. Vincenzo Ferreri.*
— Chiesa di S. Niccolò: *La Pentecoste.*
— Galleria degli Uffizi: 1732, *Autoritratto.*
— Palazzo Vecchio, Studiolo: *La Famiglia di Dario davanti ad Alessandro.*
— — *Invenzione della polvere da sparo.*
Roma, Chiesa di S. Caterina della Ruota, cappella di S. Carlo: affreschi con *Storie del Santo.*
— — cappella di S. Antonio: affreschi (molto guasti).
— Chiesa di S. Giovanni dei Fiorentini: affreschi (Titi, *Ammaestramento*, 1686, pag. 393).
— Chiesa di S. Pietro in Vincoli: tribuna, *Storie di S. Pietro* (tre riquadri in basso, sette nella vôlta).

Fratello di Jacopo Coppi, fu Piero, nato a Peretola, ricordato nel 1584 sui registri dell'Accademia, di cui fu « Console del corpo » nel 1588. Scolaro d'Alessandro Allori, collaborò con lui nel 1581 a dipingere le *grottesche* del primo corridoio degli Uffizi. L'anno seguente copiò dipinti dell'Allori stesso.

III.

LA TRADIZIONE DEL SODOMA.

1.

Maestri ritardatarî, continuatori della tradizione quattrocentesca senese: BERNARDINO FUNGAI, MATTEO BALDUCCI, GIACOMO PACCHIAROTTI

LA VITA. - BIBLIOGRAFIA. - L'OPERA: Cenno sui ritardatari eclettici della prima metà del Cinquecento a Siena, volti non solo all'imitazione dei pittori senesi del Quattrocento, ma anche delle opere di maestri d'altre regioni che lavorarono per Siena, quali il Pinturicchio, il Perugino, Liberale da Verona, Girolamo da Cremona, e a quelle della vicina Firenze. - Contaminazione di forme senesi e umbre nell'arte di Bernardino Fungai e di Matteo Balducci. - Eclettismo disordinato di Giacomo Pacchiarotti, che non pago di attingere alle fonti umbre, si dà a un'esterna imitazione di modelli fiorentini. - CATALOGO DELLE OPERE.

BERNARDINO FUNGAI

1460 — Circa questo tempo nasce Bernardino Fungai, o Fungari.

1485 — Tavoletta di Biccherna attribuitagli dal Berenson.

1500 — *Incoronazione* ai Servi di Siena.

1512 — *Madonna in trono e Santi* all'Accademia senese, già al Carmine.

1516 — Muore [1].

---

[1] Bibliografia su Bernardino Fungai: DELLA VALLE, *Lettere Sanesi*, Roma 1786, III, 381; G. MILANESI, *Doc. per la st. dell'arte senese*, Siena 1856, III, 70, 79; LÜTZOW, *Die Kunstausstellung in Leeds*, in *Zeitschrift für bild. Kunst*, 1869, IV, 110; VASARI-MILANESI, *Le Vite*, Firenze, 1881, VI, 416; F. HARCK, *Quadri di Maestri ital. nelle Gall. di Germania*, in *Arch. stor. d. Arte*, 1890, III, 171; F. BROGI, *Inventario... della provincia di Siena*, Siena, 1897; A. LISINI, *Le tavolette di Biccherna del R. Arch. di Stato di Siena*, Siena 1901; L. OLCOTT, *Guide to Siena*, Siena, 1903; C. RICCI, *Catal. generale della Mostra d'antica A. senese*, Siena, 1904; G. FRIZZONI, *La pinac. Strossmayer*, in *L'Arte*, 1904, VII, 436; A. PÈRATÈ, *Les expos.*

MATTEO BALDUCCI

— Nasce a Fontignano presso Perugia. Così appare da un documento del 1509, in cui è ricordato col Pinturicchio. Le notizie della sua vita sono incerte, perchè siccome in un altro documento (1517) è detto di Città della Pieve e vi appare come entrato nella scuola del Sodoma, gli studiosi ritengono che esistessero contemporaneamente due pittori di nome Matteo Balducci, uno pinturicchiesco, l'altro allievo del Vercellese: di questo secondo tuttavia non si conoscerebbero opere; infatti l'unica provata documentariamente è perduta, e quelle ascritte per tradizione al Balducci non mostrano tracce dell'influenza del Sodoma (Per tutta la questione cfr. F. CANUTI, *La Diana*, IV, 1929, 291 ss.).

1509, 17 febbraio — È testimone in un atto di procura del Pinturicchio. Vi si dice di Fontignano.

1517, 11 gennaio (st. fior. 1516) — Lascia Città della Pieve, dove era stato sino allora: è affidato dal fratello al Sodoma (quindi è ancora minorenne: vedi invece il doc. precedente), presso cui s'impegna di stare per 6 anni (G. MILANESI). È detto «di Giuliano» o «di Giulianello» in tutta la serie di documenti ritrovati dal CANUTI.

1523, 3 agosto — Deve dipingere una pala per S. Francesco a Piancastagnaio sull'Amiata. Ripete di esser di Città della Pieve. Il quadro è perduto.

1537, gennaio-giugno — È priore di Città della Pieve (CANUTI).

---

d'art. siennois, in *Les Arts*, 1904, n. 34, pag. 10; R. L. FRY, *La mostra di A. sen.*, in *Rass. d'A.*, 1904, IV, 118; F. M. PERKINS, *La pittura alla Mostra*, ecc., in *ivi*, 1904, IV, 151; A. VENTURI, *La Galleria Sterbini*, Roma 1906, 90 s.; F. M. PERKINS, *Dipinti sconosc. della scuola senese*, in *Rass. d'A. sen.*, 1907, III, 81 s.; E. JACOBSEN, *Sodoma und das '500 in Siena*, Strasburgo, 1910, 5 ss.; B. BERENSON, *Central Ital. Painters of the Renaiss*,, Londra-New York, 1911, 171 ss.; G. DE NICOLA, *Arte inedita in Siena ecc.*, in *Vita d'Arte*, 1912, X, 49; CROWE e CAVALCASELLE, *St. d. pitt. ital.*, (ediz. L. Douglas e T. Borenius). Londra, 1914, VI, 1 ss.; THIEME-BECKER, *Künstler-Lexikon*, Lipsia, 1916, vol. XII, 586 s. (Schubring); P. SCHUBRING, *Cassoni*, 2ª ediz., Lipsia, 1923; P. MISCIATTELLI, *Cassoni senesi*, in *La Diana*, 1929, IV, 125 ss.

1548, 24 luglio — Si obbliga di fabbricare una chiesa coi denari di Ludovico di Lorenzo Gatte (CANUTI, op. cit., pag. 304).

1550-52-54 — Ha cariche pubbliche.

1555, novembre — Si ha notizia per la prima volta della sua morte [1].

---

[1] Bibliografia su Matteo Balducci: PHILOLAURO DI CAVE, *Operetta in versi, in lode delle donne di Siena*, Siena 1533, canto X; GUALANDI, *Mem. orig. riguardanti le B. A.*, Bologna, 1840, serie 2ª, pag. 17, n. 43; G. MILANESI, *Docum. per la st. dell'A. senese*, Siena, 1856, III, 72; ID., *Sulla storia dell'A. toscana*, Siena, 1873, 194 s.; VASARI-MILANESI, *Le Vite*, vol. VI, 1881, 408 s.; J. LERMOLIEFF, *Noch einmal das venez. Skizzenbuch*, in *Zeitschr. für bild. K.*, 1887, 148; H. THODE, *Pitt. ital. nelle Gall. di Germania*, in *Arch. stor. d. A.*, 1889, II, 32; J. LERMOLIEFF, *Die Galerie zu Berlin*, Lipsia, 1893, 29, 248, 358; E. HABICH, *Handzeichnungen Ital. Meister*, in *Kunstchronik*, 1893, 159; F. BROGI, *Inventario generale... della prov. di Siena*, Siena, 1897; A. PÈRATÈ, *Les expositions d'art siennois*, in *Les Arts*, 1904, n.° di settembre, pag. 14, e n.° di ottobre (34) pag. 14; F. M. PERKINS, *La pitt. alla Mostra d'A. ant. senese*, in *Rass. d'A.*, 1904, 133; R. H. H. CUST, *G. A. Bazzi*, Londra, 1906; G. FRIZZONI, *Le Gall. dell'Accad. Carrara in Bergamo*, Bergamo, 1907, 63; F. M. PERKINS, *Alcuni appunti sulla Gall. delle B. A. in Siena*, in *Rass. d'A. sen.*, 1908, IV, 60; THIEME-BECKER, *Künstler Lexikon*, Lipsia, 1908, vol. II, 402; B. BERENSON, *Central It. Painters of the Ren.*, New York e Londra, 1911, 131-137; E. JACOBSEN, *Sodoma und das '500 in Siena*, Strasburgo, 1910, 92 ss.; CAVALCASELLE e CROWE, *St. della Pitt. It.*, (nell'ediz. di L. Douglas e T. Borenius), Londra, 1914, V, 420 s.; U. GNOLI, *Pitt. e Min. nell'Umbria*, Spoleto, 1923; P. MISCIATTELLI, *La donna sen. del Rin.*, in *La Diana*, 1927, II, 253, 254; ID., *Cassoni senesi*, in *La Diana*, 1929, IV, 125 s.; F. CANUTI, *Un pitt. umbro-senese, M. B.*, in *La Diana*, 1929, IV, 291 ss.; *Enciclopedia Italiana* (L. M. TOSI), Roma, 1930, vol. V, 95; Catalogo dell'*Exhibition of Italian Art*, 1930; F. MASON PERKINS, *Pitt. senesi poco conosciuti*, in *La Diana*, 1930, V, 260, n. 23.

GIACOMO PACCHIAROTTI

1474 — Nasce a Siena Jacopo da Bartolomeo di Giovanni Pacchiarotti, tessitore di panni di lana, e da Elisabetta.

1497 — *Incoronazione e Santi* nella cappella di S. Bastiano a Montalboli (Asciano), e *Madonna e Santi* nella cappella di S. Cassiano alla villa Dogarelli (controversa fra lui, Fungai e Benvenuto del Guasta).

1503 — Dipinge alcuni drappelloni in Duomo. Forma due teste di gesso dipinte di imperatori, pure in Duomo.

1506, 10 e 13 luglio — Pagamenti da parte dell'Opera del Duomo di Siena per certi lavori da lui compiuti (BORGHESI e BANCHI, op. cit., 441, ss.).

1506-1507 — Colorisce 28 drappelloni e fa altri lavori per la venuta del legato di Giulio II.

1509 — Forse in quest'anno gli vengono allogati pitture e stucchi della cappella Piccolomini in San Francesco (perduti).

1510, 11 luglio (o 12 luglio, secondo G. MILANESI, Doc. cit., III, 46 s.) — Stima l'arco della cappella dei Vieri in S. Francesco, fatto da Ventura di ser Giuliano Turi de' Pilli (G. MILANESI, op. cit., III, 46 s.; BORGHESI e BANCHI, op. cit., 442).

1510, 18 settembre — Lettera dell'arcivescovo di Siena, Giovanni Piccolomini, a Pier Francesco Piccolomini, suo fratello, nella quale gli chiede di pagare il P., che era venuto da lui per domandargli « denari per conto della Cappella (in S. Francesco), et molto s'è lamentato » (G. GAYE, *Carteggio ined. d'artisti*, Firenze 1840, II, 115).

1513-1518 — Fa il gonfalone alla Compagnia del B.° Andrea Gallerani (BORGHESI e BANCHI, op. cit., 442).

1514, 8 dicembre — Quietanza per il pagamento delle pitture e stucchi nella cappella Piccolomini in S. Francesco (bruciate nell'incendio del 1655).

1519 — È gonfaloniere della compagnia di Stalloreggi di fuori.

1520 — *Madonna col Bambino* nel Pal. Comunale di Casole.

1528, 30 luglio — Vien giudicata una cappella dipinta dal P. a S. Maria a Tressa (oggi perduta); maestri giudicatori sono il Beccafumi e Salvatore di Filippo Bandini.

1529, 21 aprile — Fa testamento in Siena, chiedendo di esser sepolto in S. Francesco.

1532-1533 (st. sen. 1532) — Fa stucchi nella cappella della Compagnia di S. Giovanni Battista della Morte (I docum. son riportati da BORGHESI e BANCHI, p. 444).

1537-38 — Pagamenti per pitture e stucchi nella Compagnia di S. Giovanni della Morte. La quietanza finale è del 27 giugno 1538 (BORGHESI e BANCHI, p. 444).

1539, 17 novembre — Per i suoi trascorsi è posto in bando perpetuo della persona e degli averi dalla città e dominio di Siena (Il doc. in BORGHESI e BANCHI, p. 444).

1540, 8 gennaio (st. sen. '39) — I beni di lui son dati alla moglie e alla figlia Virginia, a condizione che « non dent aut prestent aliquod auxilium vel subsidium dictto Jacobo quocumque modo » (Id., 445).

1540, 19 agosto — Su istanza della moglie è rimesso dal bando.

1540 — Forse muore quest'anno nella sua proprietà di Viteccio [1].

---

[1] Bibliografia su Giacomo Pacchiarotti: I. UGURGIERI, *Le Pompe Sanesi*, Pistoia, 1649, II,; G. A. PECCI, *Relazione delle cose più notabili... di Siena*, Siena, 1752; F. BALDINUCCI, *Notizie dei Professori del disegno, ecc.* (1ª ediz. 1681-88), ediz. del MANNI, Firenze, 1811, VI, 376 s.; G. DELLA VALLE, *Lettere Sanesi*, Roma, 1786, III, 315 ss.; L. LANZI, *Storia pittor. della Italia*, (Edizione del 1795-96), I, 305; G. GAYE, *Carteggio inedito d'artisti* Firenze, 1840, II, 115; G. MILANESI, *Documenti per la storia dell'arte senese*, Siena, 1856, III; G. MILANESI, *Sulla storia dell'A. toscana*, Siena, 1873; C. PINI e G. MILANESI, *Scrittura di artisti italiani*, Firenze, 1876, tav. 100; VASARI-MILANESI, *Le Vite*, Firenze, 1881, VI, 415 ss.; S. BORGHESI e L. BANCHI, *Nuovi doc. per la st. dell'A. senese*, Siena, 1898; C. RICCI, *Catalogo generale ill. della Mostra dell'antica arte senese*, Siena, 1904; F. MASON PERKINS, *Dipinti sconosciuti della scuola senese*, in *Rass. d'A. sen.*, IV, 1908, 5; J. VAVASOUR ELDER, *Un dipinto senese nella Pinac. di Lucca*, in *Rass. d'A. sen.*, VI, 1910, 42; E. JACOBSEN, *Das Cinquecento in Siena*, Strasburgo, 1910, 13 ss.; B. BERENSON, *Central It. Painters of the Renaissance*, Londra-New York, ediz. del 1911, 212 ss.; F. MASON PERKINS, *Alcune opere d'A. ignorate*, in *Rass. d'a. Ant. e mod.*, XVIII, 1918, 114 s.; A. LISINI, *Elenco dei pittori senesi vissuti nel sec. XV*, in *La Diana*, III, 1928, 69 e s.

* * *

L'arte del Cinquecento arrivò a Siena in ritardo, portata dal Sodoma; e a fatica, quando già le forme del Vercellese prendevano la rigogliosa ampiezza del secolo, spuntò dal terreno isterilito qualche germoglio di nuova primavera. Avanti la venuta del Vercellese, i pittori senesi ristampavano forme ormai logore del Quattrocento locale e dell'arte importata dall'Umbria con la *Crocifissione* del Perugino e con i dipinti pinturicchieschi della biblioteca annessa al Duomo. Così Bernardino Fungai (1460-1516), nell'*Assunzione* alla Galleria dell'Accademia (figura 172), ci si presenta irretito entro lo schema cui s'erano attenuti Giovanni di Paolo nell'*Assunta* di Asciano e Matteo di Giovanni in quella della Galleria Nazionale di Londra, ancora con i serafini incollati alle spalle e alle braccia della Vergine orante in posa frontale, e con gruppetti di Santi e profeti in alto, a stormi portati dall'aria. Appena i cherubi che si fanno inginocchiatoio dello sgabello di nuvole, i gruppi triplici di angeli suonatori e la disposizione delle tre figure di Santi attorno al sarcofago, con larghi ritmici intervalli di spazio, accennano a umbre influenze. La stessa contaminazione di forme senesi e umbre si vede nell'*Incoronazione* di S. Maria di Fontegiusta a Siena (fig. 173), composta su trama puramente quattrocentesca, da figure tagliate come in legno chiaro e translucido, secche e nitide, con lineamenti minuti e piccini che richiamano Benvenuto di Giovanni. Negli estatici Santi in basso, e negli angioletti, è chiaro l'influsso umbro, e più nel paese minuzioso e striato alla maniera del Pinturicchio, dal quale il Fungai ha tratto l'*Incoronazione della Vergine* nella chiesa dei Servi a Siena (fig. 174) e la *Madonna in trono* della Galleria dell'Accademia (fig. 175), con la stessa fedeltà esterna e scrupolosa con cui Matteo Balducci (n. a Fontignano presso Perugia circa il 1490), seguì le orme

Fig. 172 — Siena, Accademia di Belle Arti. Bernardino Fungai: *Assunzione.*
(Fot. Anderson).

Fig. 173 — Siena, Chiesa di Fontegiusta.
Bernardino Fungai: *Incoronazione della Vergine.*
(Fot. Anderson).

Fig. 174 — Siena, S. Maria dei Servi. Bernardino Fungai: *Incoronazione della Vergine*. (Fot. Anderson).

Fig. 175 — Siena, Galleria dell'Accademia. B. Fungai: *Madonna in trono.* (Fot. Alinari).

Fig. 176 — Siena, Galleria dell'Accademia. Matteo Balducci: *Il Presepe*.
(Fot. Alinari).

pinturicchiesche nel *Presepe* dell'Accademia (fig. 176) e nell'*Assunzione* di Santo Spirito in Siena (fig. 177).

Eclettico senza orientamento intellettuale nella scelta degli esemplari, ch'egli imita saltuariamente con indifferenza di plagiario alla diversità delle fonti, Giacomo Pacchiarotti (n. in Siena

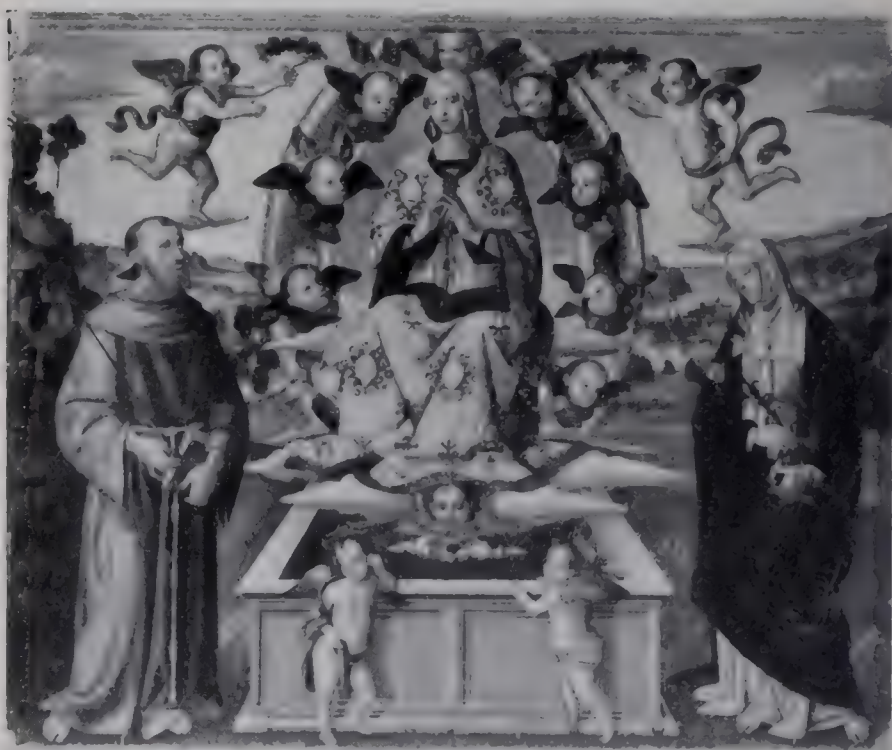



Fig. 177 — Siena, Chiesa di Santo Spirito. Matteo Balducci: *Assunzione*. (Fot. Alinari).

1474-1540), discepolo di Bernardino Fungai, nella *Sacra Famiglia* Palmieri Nuti (fig. 178), volge gli occhi alle forme create dal genio di Francesco di Giorgio Martini; nei trittici della *Visitazione* (fig. 179) e della *Madonna in trono con Santi* all'Accademia (fig. 180), richiama Benvenuto di Giovanni, con una reminiscenza, nel primo, dei fondi fiorentini di Beato Angelico, e nel secondo, nei Santi laterali, di forme ghirlandaiesche; nel-

Fig. 178 — Siena, Coll. Palmieri Nuti. Giacomo Pacchiarotti: *Sacra Famiglia.*
(Fot. Alinari).

Fig. 179 — Siena, Accademia di Belle Arti. Giacomo Pacchiarotti: *Visitazione*. (Fot, Anderson).

l'*Ascensione di Cristo* (fig. 181) all'Accademia, si lascia trasportare dal vento barocco che spira dalle miniature di Girolamo da Cremona [1].

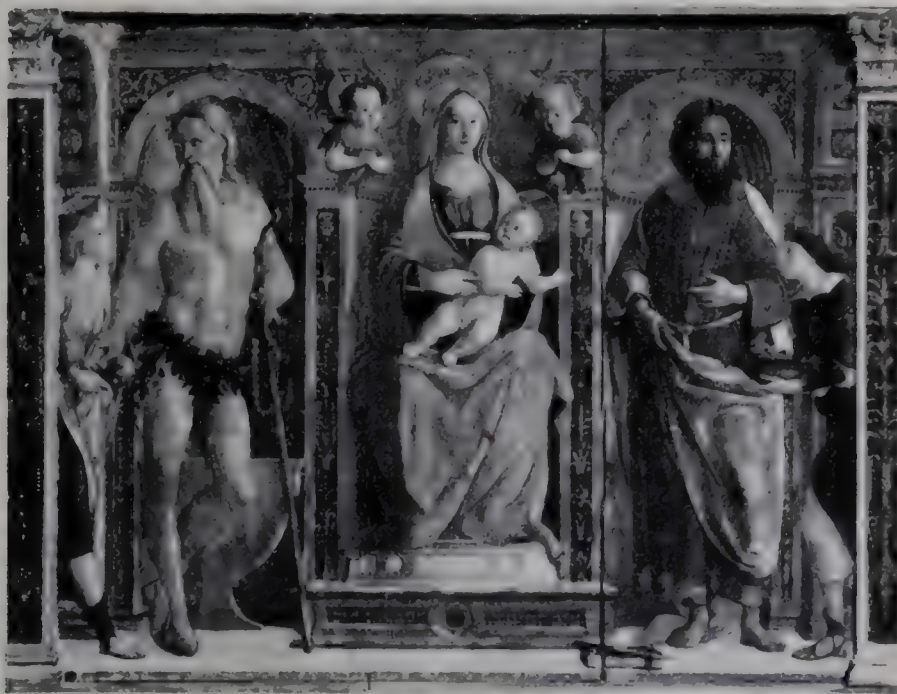



Fig. 180 — Siena, Accademia di Belle Arti.
Giacomo Pacchiarotti: *Madonna col Bambino e Santi.*
(Fot. Anderson).

[1] Catalogo delle opere di Bernardino Fungai:
Agram, Pinacoteca Strossmayer: 60, *Cristo con croce e corona di spine* (FRIZZONI).
Berlino, Museo (Coll. Simon): 4, *Salome* (BERENSON).
Brant Broughton (Lincolnshire), Collez. Sutton: *Madonna e Maddalena* (ID.).
Braunschweig, Coll. Vieweg: *Mezza figura* (HARCK).
Budapest, Museo: 40, *Battesimo di Cristo.*
— — 67, *Tiberio Gracco* (BERENSON).
S. Casciano dei Bagni, Collegiata: *Incoronazione.*
Chambéry, Museo: 425, *S. Famiglia e S. Francesco* (BERENSON).
Chiusi, Duomo, 4,: *Nascita di Cristo.*
Colonia, Museo: *Madonna e Santi* (BERENSON, con l'?).
Firenze (presso), Collez. B. Berenson, a Settignano: *Sposalizio.*
— — *Annunciazione* (BERENSON).
— —*Cristo morto fra due angioli* (BERENSON).
— Collez. Corsi: *Quattro Santi* (PERKINS).
— — *L'Angelo e Tobiolo* (PERKINS).
— Collez. Loeser: *Figura allegorica di donna* (JACOBSEN).

Grosseto, Duomo: *Pietà e Santi* (Berenson).
Leningrado, Hermitage: *Due storie di Scipione* (Schubring).
— (già Collez. Stroganoff): *Madonna col Bambino* (Cavalcaselle).
Liverpool, Museo 34, *Madonna* (Berenson).
Londra, Collez. Langton Douglas: *Martirio di S. Clemente.*
— — *S. Clemente fa scaturire una fonte per virtù del mistico Agnello.*
— Coll. Saunders: *Madonna col Bambino* (Perkins).
— Coll. Wagner: *Madonna con S. Sebastiano e un Vescovo* (Berenson).
— Collez. Woodward: *Due episodi della vita di Scipione* (Misciattelli).
— Galleria Nazionale: 1331, *Madonna con cherubini* (Tondo).
— — 912, 14, *Storia di Griselda* (Berenson).
— — 2764, *Madonna con due santi* (Id.).
Lucignano (Val di Chiana), S. Francesco (coro): *Stigmate di S. Francesco* (Perkins).
Massa Marittima, S. Agostino (coro): *Natività* (Berenson).
Milano, Museo Poldi Pezzoli: 473, *S. Caterina* (?) (Berenson).
— Collez. Cagnola: *Sibilla* (Id.).
Montemerano, S. Giorgio (sagrestia): *Assunzione* (Id.).
New York, Collez. Blumenthal: *Madonna.*
— Collez. Percy Straus: *Madonna col Bambino.*
— Metropolitan Museum: *Madonna in gloria, col Bambino.*
Parigi, Collez. Rothschild: *Ippo* (Schubring).
— (già) Collez. Spiridon: *Giuseppe e i fratelli* (Schubring).
— Musée de Cluny: 1076, *Committenti davanti a un altare* (Berenson).
Reigate, Prioria, Mr. Somerset: *Due storie di Scipione* (Berenson).
Richmond, collez. Cook: *Alessandro il grande* (?) (Berenson).
Roma, Collez. del Principe Brancaccio: Tondo con *Madonna, Bambino, Angioli* (Id.).
— Collez. Simonetti: *Madonna e angeli* (Perkins).
— (già) Collez. Sterbini: *Incoronazione di Maria* (Venturi).
Siena, Accademia: 431, *Madonna e Santi* (1512).
— — 441, *Assunzione.*
— — 363, *Madonna allattante.*
— — 374-76, *Madonna e due santi* (ciascuna).
— — 385, *Madonna.*
— Archivio di Stato: *Tavoletta di Biccherna* (1485, Berenson).
— S. Bartolommeo: Stendardo con *Madonna e due Santi* (Jacobsen).
— S. Caterina (cappella): *Stimmate della Santa; e due Santi.*
— Collez. Giuggioli: *Annunciazione.*
— — *Cristo sul sepolcro.*
— — *Sposalizio di M. V.*
— Collez. Palmieri Nuti: *Madonna col Battista e San Girolamo* (Berenson).
— Confraternita della Madonna, sotto lo Spedale: *Madonna e Santi* (Jacobsen).
— S. Domenico: Predella dell'*Adorazione dei Magi* di Francesco di Giorgio.
— S. Eugenio: *Cristo morto e due Angioli* (Berenson).
— Fontegiusta: *Incoronazione.*
— S. Francesco (Seminario): Predella con *Virtù Cardinali* (Schubring).
— S. Girolamo (altar maggiore): *Assunzione* (Jacobsen).
— Istituto dei Sordomuti (antico Refettorio): *Ultima Cena.*
— — *Orazione nell'Orto.*
— — *Tradimento di Giuda.*
— — *Crocifissione.*
— Palazzo Pubblico (per la scala che va al piano superiore): *Madonna in trono col Bimbo sulle ginocchia* (Jacobsen).
— Servi (coro): *Incoronazione* (1500). 2ª cappella.
— — *Maddalena.*
— — *S Giuseppe.*
Strasburgo, Museo: 228, *Due storie di S. Marco* (Berenson).
Vicenza, Museo: 22, *Sposalizio* (Berenson).

Fig. 181 — Siena, Accademia di Belle Arti. Giacomo Pacchiarotti: *Ascensione.*
(Fot. Anderson).

Catalogo delle opere di Matteo Balducci:

Altenburg, Lindenau Museum: 116, 123, *Quadretti decorativi* (BERENSON).
Bergamo, Accademia Carrara (Coll. Morelli): 548, *Fuga di Clelia.*
— — (Collez. Lochis): 206, *S. Antonio da Padova che predica* (BERENSON).
Berlino, Kaiser Friedrich Museum: 120, *Madonna in trono con S. Giacomo, un altro Santo e due Angioli* (BERENSON).
— Dott. Benedict: *Dafne.* In fondo, nel paese, *il Giudizio di Paride.*
Boston, Museo: *i Ss. Sebastiano e Cristoforo* (BERENSON).
— — *i Ss. Rocco e Antonio Abate* (ID.).
Bourges, Museo: *Madonna col Bambino e S. Giovannino* (BERENSON).
Cetona, S. Francesco (capp. di S. Egidio): *Madonna fra i Ss. Francesco, Lorenzo e Giov. Battista.*
Colonia, Galleria: 528, *Madonna e due Santi* (FRIZZONI).
— — 513, *S. Margherita* (BERENSON).
Dresda, Galleria: 38, *S. Crispino* (BERENSON) Nel catalogo: « sc. del Perugino ».
— — 22, *Madonna col Figlio che abbraccia S. Giovannino.*
Firenze (presso—), Collezione B. Berenson, a Settignano: *Infanzia e Vecchiaia* (BERENSON).
— Collezione della Gherardesca: *Desco da parto con Amore da una parte e Venere (?) e Amore dall'altra* (SCHUBRING).
Liverpool, Walter Art Gallery: *Madonna* (?) (BERENSON).
Lucardo (pr. Certaldo), Pieve: *Madonna col Battista e S. Sigismondo* (ID.).
Londra, Collezione Earl of Crawford and Balcarres: Tondo con *Diana e Atteone.*
— Collezione W. H. Woodward: *L'Estate* (SCHUBRING).
Milano, (già) Collezione Crespi: *Stimmate di S. Caterina* (BERENSON).
Montpellier, Museo: 573, *S. Cristoforo* (?) (BERENSON).
Montepulciano, Convento di S. Agnese: *S. Caterina da Siena.*
Murlo, Madonna delle Nevi: *Madonna col Bambino benedicente.*
Oxford, Christ Church College: *S. Cristoforo* (CAVALCASELLE).
— — 21, *Madonna con due Sante e due Angeli* (BERENSON).
Parigi, Louvre: 1417, *Madonna e Santi* (CAVALCASELLE).
— — 1571, *Giudizio di Paride* (BERENSON).
— — 1572, *Giudizio di Salomone* (ID.).
Rouen, Museo: *La Vestale Tuccia* (SCHUBRING).
Siena, Accademia: 406, Predella del quadro con l'*Assunta* in S. Spirito.
— — 359, *Madonna fra due Santi.*
— — 391, *Madonna fra due Santi* (?).
— — 346, *Angiolo adorante.*
— — 377, 379, 382, 293, *Le Virtù Cardinali.*
— — 386, *Adorazione di Gesù Bambino* (BERENSON).
— — 407, *Presepe.*
— — 387, *Madonna col Figlio e S. Giovannino* (CAVALCASELLE).
— — 364, *i Ss. Girolamo e Maddalena* (ID.).
— — 398, *i Ss. Agnese e Francesco* (ID.).
— Campansi, 1° chiostro: *Assunzione* ad affresco (l'*Eterno, i Profeti e gli Angioli* di Pietro di Domenico, CAVALCASELLE).
— Collezione Chigi-Saracini: 1424, *Sogno d'Ercole.*
— — *Venere e Cupido,* tondo (BERENSON).
— — *Putto in un paese,* tondo (ID).
— Museo dell'Opera del Duomo: 14, *S. Antonio da Padova.*
— S. Spirito (capp. Borghesi): *Assunzione tra i Ss. Francesco e Caterina.*
Torino, Pinacoteca: 144, *Madonna* (?) (BERENSON).
Vienna, Coll. Lanckorowsky: *S. Antonio da Padova* (ID.).

Catalogo delle opere di Giacomo Pacchiarotti:

Buonconvento (Siena), Museo: *Madonna e Santi.*
S. Casciano, Bagni, Collegiata: *Incoronazione.*
Fiesole (Firenze), Collezione J. Lucas: *Madonna col Bambino, una Santa e un Santo* (PERKINS)

Firenze, Accademia : *Visitazione* (n. 21, per S. Spirito di Siena).
— Conte Fernando de' Nobili: *Madonna e due Sante* (BERENSON).
— Conte Serristori: *Madonna, S. Bernardino e un altro Santo* (ID.).
— Museo Horne: *Madonna col Bambino e S. Giuseppe* (?).
Gloucester, Highnam Court, collez. Parry: 46, *Ss. Girolamo, Francesco e Ant. da Padova* (BERENSON).
Le Mans, Museo: 26, *Madonna* (BERENSON).
Londra, Mr. Charles Butler: *Natività.*
— — *Battesimo di Cristo.*
— — *Resurrezione.*
— — *Pentecoste* (BERENSON).
— Sir Kenneth Muir Mackenzie: *Mosè, David, Profeti* (ID.).
— National Gallery: 1894, *Natività* (ID.).
— Collez. Webb: *Natività* (PERKINS).
Lucca, Pinacoteca: *Visitazione* (I. V. ELDER, scuola del P.).
Milano, Brera: *Madonna col Bambino e due Angioli* (?).
Montepulciano (presso), Oratorio della Maddalena dei Cappuccini: *Madonna, Gesù Bambino e San Giovannino* (Inventario del BROGI).
Rossy Priory (Scozia, Inchture, Perthshire), Lord Kinnaird: *Natività* (BERENSON).
Siena, Accademia: 366, *Cinque Santi.*
— — 421, Predella.
— — 422, *Ascensione.*
— — 424, *Madonna e Santi*, lunetta con *Cristo e i Ss. Girolamo e Francesco.*
— — 426, *Visitazione.*
— — 576, *Assunzione.*
— Duomo (sala del Capitolo): *Madonna e i Ss. Rocco e Sebastiano* (BERENSON). (1° arco della navata maggiore): *Teste d'imperatori* (stucco 1503).
— Misericordia: *Ss. Pietro e Paolo.*
— Pal. Palmieri-Nuti: *S. Famiglia e Quattro Angioli.*
— — *Madonna, S. Girolamo e Santa.*
— Refugio (stanza della direttrice): *Madonna, S. Girolamo e il Battista* (BERENSON).
— Contrada della Selva: *Madonna fra i Ss. Sebastiano e Margherita.*

III.

LA TRADIZIONE DEL SODOMA.

2.

Anonimo maestro a S. Francesco di Subiaco

L'OPERA: Cenno dell'anonimo pittore, che negli affreschi raffiguranti la "vita della Vergine" in San Francesco di Subiaco, riflette le forme primitive del Sodoma, in note di fresca semplicità campagnola.

Tra i maestri che richiamano le forme arcaistiche del Sodoma negli affreschi di Sant'Anna in Camprena, è l'anonimo pittore della *vita di Maria* nella chiesa di San Francesco a Subiaco [1], che fu anche attribuita al Sodoma stesso. L'attribuzione fu evidentemente suggerita dallo schematico disegno, dalle figure, definite nella loro plastica serrata e lignea per un contorno grosso e netto, quasi di xilografo, e dal modulo largo e ruvido dei volti, che talvolta, ad esempio nella donna che sorregge la neonata, tende ad allungarsi in ovale e si schiara di un'ombra di leonardesco sorriso. Queste particolarità rivelano un imitatore della prima maniera del Sodoma, semplice e per così dire grezza, e a un tempo un erede schietto della tradizione laziale, che nel quattrocento aveva dato Lorenzo da Viterbo, il pittore delle *storie di Santa Francesca Romana* a Tor de' Specchi, il pittore romano dell'Oratorio di San Giovanni Evangelista a Tivoli: appunto caratteristici per il segno largo e incisivo, la semplificazione costruttiva delle forme, la fissità degli atteggiamenti, la primitiva semplicità delle rappresentazioni. Questi caratteri vengono ad accordarsi e a fondersi con quelli lombardi del Sodoma esordiente, negli affreschi di Subiaco. L'anima primitiva del

---

[1] Lo Schmarsow, *Der Freskenschmuck einer Madonnenkapelle in Subiaco*, in *Berichte der phil.-hist. Classe der K. Sächs. Gesellschaft der Wissenschaften zu Leipzig*, Lipsia, 1901, 14, ss.

pittore si riflette nel profumo agreste delle composizioni, nella ruvida serietà campagnola delle fisionomie, nella fresca decorazione degli interni. La scena della *Natività* (fig. 182) è forse, della serie, l'esempio più caratteristico. Il letto, con l'alto baldacchino conico, sta sotto un tempietto di tipo romano del quattrocento, che par tratto da quello di Sant'Andrea sulla via Flaminia: a destra il tempietto s'apre sulla campagna sommariamente indicata, e dalla campagna entra nella stanza una canefora, come nella *Natività* del Sodoma; in primo piano, nella casa, si vede la donna seduta con la neonata sulle braccia, un cane che prende per il collo un galletto e richiama certi buffi motivi di genere del Sodoma primitivo, un bacile con l'acqua; a sinistra, una serva mora con un pannilino, un cassettone con utensili di cucina, una porta e una finestra, che s'aprono verso un interno buio. L'insieme è chiaro, festoso e grave, con note di colore schiette e forti, e forme concise, espresse da elementari contorni; ma quando il pittore vuol riprodurre, traverso gli esempi del Sodoma, la grazia fiorentina del motivo della canefora, si muove impacciato fuor del suo schietto elemento rusticano, e cade nella goffaggine di una posa militaresca. Si nota in lui, più spiccata che nel Sodoma primitivo, la predilezione per i contrasti pittorici d'ombra e luce: la serva mora illuminata da tergo; la tenda chiara e il semplice vaso di maiolica sullo specchio nero d'ombra della finestra; vasi e piatti d'argilla; una mela, che par modellata da un fanciullo nella creta, in risalto sul bianco di una tovaglia: motivo in cui gustiamo insieme la bellezza antica dell'effetto cromatico ridotto a un'estrema semplicità di termini contrapposti, e la freschezza del gusto primitivo per le cose semplici, grezze.

Singolare, nella scena dello *Sposalizio* (fig. 183), l'idea d'issare il gran sacerdote sopra un altissimo trono, adorno con studio pinturicchiesco di colore, alto così da toccar quasi il vertice della finta arcata entro cui si svolge la cerimonia. Il sacerdote non unisce le destre degli sposi; ma di lontano, chiuso nella veste a sobrie pieghe, abbassa la destra in misurato gesto di protezione:

Fig. 182 — Subiaco, S. Francesco. Seguace del Sodoma: *Natività*.
(Fot. Brogi).

Fig. 183 — Subiaco, S. Francesco.
Seguace del Sodoma: *Sposalizio della Vergine.*
(Fot. Brogi).

staccato dalla scena, sembra impersoni la dignità astratta della Chiesa. I mimi della sacra rappresentazione poco si muovono, poco sanno parlare: San Giuseppe, statuina di Presepe fissa nel

Fig. 184 — Subiaco, S. Francesco.
Anonimo seguace del Sodoma: *Sposalizio della Vergine*, particolare.
(Fot. Alinari).

gesto, tien fra le dita l'anello; la Vergine, immobile, protende l'anulare; gli assistenti non sembrano interessarsi all'avvenimento, che si svolge alla buona; nè Giuseppe ha dimenticato il fido cagnolo che monta la guardia a' suoi piedi. Il Sodoma e i

Fig. 185 — Subiaco, S. Francesco. Anonimo seguace del Sodoma: *Crocifissione.* (Fot. Alinari).

Senesi del suo seguito non si sarebbero lasciata sfuggir l'occasione d'adornare il corteo della Vergine di languenti grazie muliebri tra il fruscio dei molli veli; ma l'anonimo di Subiaco, noncurante di cittadine eleganze, ci presenta due rudi figlie della campagna romana (fig. 184), fissandone il tipo con elementari e precisi tratti di xilografo.

La *Crocifissione* (fig. 185) è composta con francescana umiltà nel silenzio dei campi deserti. San Francesco e un altro Santo monaco fiancheggiano con la Vergine e San Giovanni la croce, cui si tiene abbracciata Maddalena come nelle composizioni del Beato Angelico, in un gesto armonioso, di dolce e tranquilla mestizia. Anche qui il pittore mette in scena umili personaggi della gleba; e appena accenna una sfumatura di umbro misticismo nel volto di San Francesco; ma nella propria semplicità popolana trova un accento di profonda elegia: la croce alta, antenna di morte elevata nel cielo.

L'opera in cui più si sente la presenza ispiratrice del Sodoma è la pala della *Natività*, ove anche il volto massiccio e levigato della Vergine sembra stamparsi sul modulo dell'Incoronata di Monteoliveto, e il gruppetto triplice d'angeli cantori par venga, arricchito d'umbri svolazzi, dalle pale del Borgognone; ma è anche il peggiore della serie, il più goffo, specie nelle impacciate macchiette pinturicchiesche che scorazzano per la campagna, e nell'idropico nudino di Gesù. Il bue guarda il bimbo con buffa aria imperativa, e il somarello sembra rida di sottecchi.

L'anonimo pittore ha qui perduto quell'impronta grave che dà un significato spirituale alle altre semplici scene, ai ruvidi attori venuti dalla gleba.

III.

LA TRADIZIONE DEL SODOMA.

3.

GIROLAMO DEL PACCHIA

LA VITA. - BIBLIOGRAFIA. - L'OPERA: Esordisce nell'arte seguendo la maniera dei ritardatari senesi, fondata particolarmente sugli esempi del Perugino e del Pinturicchio, ma imbarocchendola come per riflesso delle miniature di Girolamo da Cremona e di Liberale da Verona. - L'eclettico maestro, che evoca motivi anche del Trecento Senese, si accosta poi gradatamente al Sodoma, alla cui maniera s'attiene soprattutto nelle pitture di San Bernardino e della Casa di S. Caterina. Riflesso dell'arte di Domenico Beccafumi nell'" Annunciazione " di Casa Martini a Siena. - CATALOGO DELLE OPERE.

1477, 5 gennaio — Nasce da un maestro Giovanni di Giovanni da Zagreb o Agram in Ungheria, dal 1470 circa a Siena, ove sposa un'Apollonia d'Antonio del Zazzera. Aggiunge il MILANESI che Girolamo fu per qualche tempo, in seguito, a Firenze, poi a Roma (v. sotto), quindi a Siena, dove fu membro della compagnia dei Bardotti e di quella dei Rozzi: andò poi in Francia. Dai documenti si ricava quanto segue.

1495 — Affresco presso Asciano.

1500, 26 novembre — Era a Roma, come si ha da un inventario di Neroccio di Bartolomeo Landi.

1508, 20 aprile — Aveva dipinta una *Madonna col Bambino e S. Giovannino* per la Certosa di Pontignano. Perduta.

1510, 5 settembre — Stima la tavola del Perugino per la cappella Vieri in San Francesco: altri stimatori sono Girolamo di Benvenuto, Giacomo Pacchiarotto (col quale il Del Pacchia fu a lungo confuso) e Girolamo Genga.

1511, 4 giugno — Aveva dipinto un gonfalone per la Compagnia di San Bernardino (perduto? Il MILANESI dice che fu venduto, ai primi dell'Ottocento, « ad un forestiere che lo portò in Russia »).

1511, 16 marzo — Sposa Caterina di Girolamo setaiolo.

1512, 5 aprile. — È scelto per fare il cataletto alla Compagnia di San Bernardino.

1512, 10 novembre — A Girolamo di Maestro Giovanni delle Bombarde si fa allogazione di decorare la cappella dell'Arte della Lana al Carmine: andava fatta in sei mesi.

1515, 11 agosto — Col Beccafumi stima le pitture dell'altar maggiore di Fontegiusta.

1515, 12 dicembre — È finito il cataletto per la Compagnia di San Bernardino. Seguono i pagamenti.

1518, 1° aprile — In S. Spirito è posta la pala con l'*Annunciazione* e la *Visitazione* (oggi all'Accademia), dipinta per la cappella di Giacomo di ser Guglielmo Tantucci.

1518, 31 dicembre — Pagamenti per l'*Annunciazione*, la *Natività di Maria* e una *storia di San Bernardino* per l'oratorio di quel santo.

1519, 3 novembre — Gli è pagata la «dipintura» all'altar maggiore della Compagnia di S. Sebastiano in Camollia.

1521-1522 — Pagamenti per un cataletto fatto alla cit. Compagnia di S. Sebastiano.

1521 — Tabernacolo nella villa di Radi di Creta.

1531 — È iscritto socio nella compagnia de' Rozzi col soprannome di *Dondolone*.

1532 — Giudica il prezzo di certi drappelloni dipinti da Giovanni di Paolo per S. Bernardino.

1533 — È dell'Accademia dei Bardotti (dispersa nel 1535).

? — L'anno di morte non è conosciuto. Il MANCINI nel Ms. alla Bibl. Comunale di Siena scrive che sarebbe fuggito in Francia e avrebbe lavorato a Fontainebleau. Questo forse avrebbe potuto aver luogo dopo la soppressione e cacciata dell'Accademia de' Bardotti (1535) [1].

---

[1] Bibliografia su Girolamo del Pacchia: VASARI, *Le Vite*, Firenze, Sansoni, 1879, vol IV; G. MILANESI, *Docum. per la storia dell'arte senese*, Siena, 1856; VASARI-MILANESI, vol. VI. 428 ss.; BROGI, *Inventario degli oggetti d'arte, ecc.*, Siena, 1897; MASON PERKINS, in *Rass*,

* * *

Nel Cinquecento senese il Sodoma porta la voce dei tempi nuovi, mentre ancora la tradizione quattrocentesca, fondata particolarmente in Siena sugli esempi del Perugino e del Pinturicchio, si manteneva ostinata. Così Girolamo del Pacchia, nell'*Ascensione di Cristo* della chiesa del Carmine (fig. 186), ritesse le fila di una composizione di stampo peruginesco: il Cristo nella mandorla orlata di serafini, il coro degli Apostoli con la Vergine sulla terra, e intorno alla mandorla angeli che cantano e suonano. È un'imitazione esteriore, di tipi e di schemi, alterata da una ricerca di movimento lineare che esce dallo spirito dell'arte umbra, e che vi porta squilibrio: ai radi angeli disposti dal Perugino in simmetria attorno la mandorla, qui si aggiungono i profeti e l'Eterno; e gli angeli dai visetti perugineschi si torcono, si divincolano, sgambettano; il manto di San Pietro, che dalla terra si volge con piglio brusco a guardare in su verso la Vergine, sventola e s'arrovella. Sembra imperversi, nella composizione volta ad emulare le mistiche estasi del Perugino, qualcosa di quello spirito barocco che le miniature di Liberale da Verona e di Girolamo da Cremona avevano diffuso nell'arte preziosa del quattrocento senese: e il manto a criniera del Cristo conferma l'ipotesi.

Le prime tracce di un accostamento al Vercellese si hanno nell'*Incoronata di Siena* (fig. 187), esterna imitazione di tipi sodomeschi e di movenze languide, soprattutto nell'alta figura della Vergine, e studio di formali morbidezze ottenuto mediante il chiaroscuro fumeggiato, d'origine leonardesca. La composizione, con la rota degli angeli e dei Santi portati dal vento, e con

---

d'arte, 1904, 152-3; C. Ricci, *Catalogo della mostra d'arte antica senese*, Siena, 1904; Phillips,, in *Art Journal*, 1905, 37 ss.; Cust, *Giov. Ant. Bazzi*, Londra, 1906; Jacobsen, *Das Cinquecento in Siena*, Strasburgo, 1910; Berenson, *Central It. Painters*, Londra e New York, 1911, 210 ss.; De Nicola, in *Vita d'arte*, 1912, 2ª p. 51 s.; Cavalcaselle e Crowe, *Storia*, ediz. inglese del Langton Douglas e Borenius, Londra, 1914, VI, 8 ss.; Dami, *Siena, ecc.*, Firenze, 1915; Vavasour-Elder, in *Rass. d'arte senese*, 1924, XVII, 62 ss. Inoltre cataloghi di musei e guide.

Fig. 186 — Siena, Chiesa del Carmine.
Girolamo del Pacchia: *L'Ascensione di Cristo.*
(Fot. Alinari).

le tre figure di Santi in preghiera sulla terra, è invece un'eco remota delle composizioni fiorentine dei Pollajolo e del Botti-

Fig. 187 — Siena, Chiesa di S. Spirito.
Girolamo del Pacchia: *Incoronazione della Vergine*; in basso, vari Santi.
(Fot. Alinari).

celli. Ma il Senese intona una cantilena di linee a cerchio richeggiante dalla ghirlanda d'angeli in alto alla mezza ghirlanda dei

Fig. 188 — Siena, Accademia di Belle Arti.
Girolamo del Pacchia: *L'Annunciazione e la Visitazione.*
(Fot. Alinari).

Santi sulla terra, alle conche della vallata leggiera. Il Santo nel mezzo, che mostra chiara una derivazione da Piero Pollajolo, par segni con la mano il tempo a quella nenia di curve incatenate fra terra e cielo. Il fondo annebbiato di paese è l'impres-

Fig. 189 — Siena, Oratorio di S. Bernardino.
Girolamo del Pacchia: *La nascita della Vergine.*
(Fot. Alinari).

sione più fresca e sincera dell'arte del Sodoma, in questo eclettico quadro.

L'eclettismo di Girolamo del Pacchia risulta anche dalla pala della Galleria dell'Accademia a Siena (fig. 188), dove lo scenario architettonico peruginesco, di spaziose arcate aperte sul cielo, è in alto arricchito da un baldacchino di stoffa che due

angioletti appollaiati sul capitello dei pilastri sorreggono alla maniera del Sodoma, e dove la Vergine, tratta dal Vercellese nel tipo e nella studiata grazia del gesto, ha di fronte un arcaistico angelo di legno. La scena è ariosa, chiara, aperta alla luce dalle grandi arcate; ma anche qui appaiono le incertezze dell'eclettico Maestro tra la figura fissa dell'angelo, il gruppo compassato della Madonna e di Santa Elisabetta, composto a triangolo sul chiaro fondo di paese, e le mosse immagini degli angioletti e della Vergine. L'eclettico maestro, che probabilmente nel formare il gruppo della *Visitazione* ricordò qualche terracotta robbiana, nell'atteggiar l'Annunciata al suo gesto di grazia civettuola non dimenticò neppure il lontano Trecento e la melodia lineare di Simone Martini, da cui derivò la ristretta spira della persona e l'incrocio delle esili braccia, la posa lieve di una mano che sfiora il collo, delicatamente. Non riesce a trarre da tanti elementi un'anima per le sue vacue sorridenti figure, il Cinquecentista partito dalla più meccanica imitazione del quattrocento umbro, ma nella *Visitazione* dell'Accademia dà loro un ambiente d'aria, di luce, di spazio, una chiarità d'atmosfera in cui è tutto il suo pregio.

Anche nella pala della chiesa di San Cristoforo a Siena, dove l'influenza del Sodoma si estende a tutte le immagini e al paesaggio sfumato d'azzurri su azzurri, persiste l'elemento umbro quattrocentesco nella posa di tranquilla dolcezza della Vergine, che siede ancora in trono nell'aperta campagna, appena al riparo di un gonfio baldacchino sorretto da angeli. Soltanto le ultime opere, la *Natività della Vergine* (fig. 189) e l'*Annunciata* in San Bernardino (fig. 190), ci mostrano nella cerchia degli imitatori del Sodoma il ritardatario Maestro senese. I drappi abbondanti e morbidi, le forme opulenti, il languido occhieggiar dei volti, rispecchiano la maniera molle e accarezzata del Vercellese. E tuttavia, gli ambienti in cui si muovono le figure, descritti dalla linea con particolaristica cura e sminuzzati, le figurette stesse di fondo, che traverso l'impicciolimento ritornano a un'arcaistica secchezza e a una perspicuità di contorni tradizional-

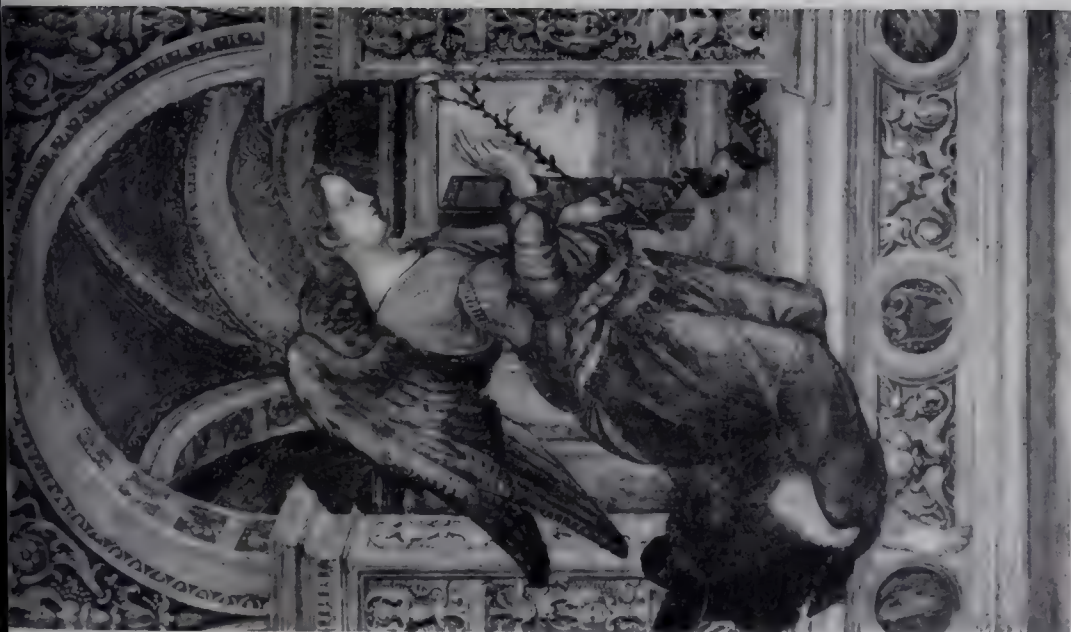



Fig. 190 — Siena, Oratorio di S. Bernardino. Girolamo del Pacchia: *Annunciazione.*
(Fot. Alinari).

mente senese, rimangono sempre in contrasto con le forme ampie, arrotondate e soffici delle figure in primo piano, tratte al vivo dagli esempi del Sodoma. Sino all'ultimo, nonostante lo sforzo d'ingrandire le immagini e d'intenerirle valendosi dello sfumato pittorico, come soprattutto avviene nell'Annunciata, Girolamo del Pacchia ci appare un quattrocentista mediocre, disorientato

Fig. 191 — Siena, Chiesa di S. Caterina.
Girolamo del Pacchia: *S. Agnese cadavere porge il piede al bacio di S. Caterina.*
(Fot. Brogi).

dalle forme nuove, incapace di metterle all'unisono con l'ambiente in cui egli le vede, spostate tra la minuta decorazione degli interni o nelle anguste nicchie dei troni. Il baldacchino che si gonfia sopra il rigido trono marmoreo della Vergine, trasportato da una chiesa di Siena nell'aperta campagna, ci mostra, per lo stridente contrasto, tutto lo squilibrio che la visione del Sodoma ha portato nell'arte del ritardatario pittore.

Opera dove gli elementi derivati da G. A. Bazzi son composti in un insieme chiaro, equilibrato e lieve, è invece, nella chiesa di Santa Caterina il *Miracolo della salma di Sant'Agnese* (fig. 191). Le coltri, tese ad amaca attorno la salma, tra i due gruppi dei visitatori, disegnano un largo festone decorativo sullo sfondo aperto e limpido, che ricorda, nonostante

Fig. 192 — Siena, Coll. Edoardo Martini. Girolamo del Pacchia: *L'Annunciazione*. (Fot. Alinari).

lo sviluppo cinquecentesco, le ariose architetture del Perugino. I gesti convenzionali di comico spavento in qualche figura, l'artificio evidente delle pose, si dimenticano per l'armonia della scena, insolitamente dolce e tranquilla.

Finchè, nel dipingere l'*Annunciazione* di Casa Martini a Siena (fig. 192), entro un lieve loggiato come pergola marmorea, l'eclettico Maestro unisce, all'impressione, rimasta in lui indele-

bile, della flessuosa grafia di Simone Martini, che la snodata Vergine si studia emulare, l'impressione recente dell'arte di Domenico Beccafumi, da cui l'angelo trae il vivido dibattito di luci e d'ombre che sfaldano i piani della forma e scherzano nel capriccio di una veste frastagliata. Il volubile pittore, incapace di formarsi uno stile proprio su tanti elementi raccolti, par trovi in questo prestito dal fantasioso suo contemporaneo una vivezza di espressione a lui insolita: il trillo delle luci dà al volto dell'angelo una giocondità di sorriso che sembra spiri dal cielo chiaro e dalla freschezza del paese vaporoso, dall'aria che circola entro la gabbietta angusta alle lunghe figure. Il piccolo Senese, eclettico senza direzione, pronto a raccoglier qua e là, saltuariamente, motivi con disinvoltura di plagiario, ha dato, nella scena del *Miracolo* e in quest'*Annunciazione* ravvivata dall'esempio di Domenico Beccafumi, il meglio della sua opera di pittore [1].

---

[1] Catalogo delle opere:

Asciano (presso), Cappella dei Ss. Fabiano e Sebastiano in Campàrboli: *I Ss. Girolamo, e Rocco* (affresco) 1495.
Berlino, Kaiser Friedrich Museum: 105, *Sposalizio di M. V.* (BERENSON).
— — 277, *S. Famiglia* (ID.).
— Coll. Beckerath: *S. Conversazione* (ID.).
— Coll. Wesendonk: *Madonna* (ID.).
Budapest, Museo: 68, *Madonna col Bambino e S. Francesco.*
— — 116, *S. Famiglia con un Santo.*
— — 1376, *Il Battista.*
Càsole (Siena), Prepositura di S. Maria Assunta: *Visitazione e Santi.*
— — *Madonna col Bambino e devoti* (lunetta a olio).
Dresda, Galleria: *Tre santi.*
Firenze, Uffizi: 3441, Tondo con la *Madonna, il Bambino e S. Giovannino.*
Gloucester, Highnam Court, Collez. Parry: *S. Famiglia con S. Caterina da Siena* (BERENSON).
Hathfield, Warren Wood, Collez. Butler: *Madonna col Battista e S. Girolamo* (? BERENSON).
Londra, Gall. Nazionale: 246, *Madonna col Bambino.*
— Coll. Conway,: *Madonna* (BERENSON).
— Coll. Jekill: *Venere* (ID).
Monaco, Alte Pinakothek: 758, *Madonna col Bambino S. Bernardino e due angioli.* Nel catalogo son dette dubitativamente parti del cataletto per S. Bernardino (1512-1515). V. prospetto cronologico.
Montepulciano, Pinacoteca: 23, *Ritratto di donna* (BERENSON).
Napoli, Museo Nazionale: *Sacra Famiglia* (VAVASOUR-ELDER).
New Haven (Stati Un.), Collez. Jarves: 92, *Madonna* (BERENSON).
Ortignano (Casentino), S. Matteo: *Madonna e quattro Santi* (BERENSON).
Parigi, Louvre: *Crocifissione* (ID.).
Pienza, Pal. Vescovile, cappella: Tondo con la *Madonna* (?).
Leningrado, Ermitage: 36, *Natività* (BERENSON).
Roma, Borghese: 443, *Madonna col Bambino* (ID.).
Sarteano (Siena), Collegiata: *Gabriele.*

Sarteano (Siena), Collegiata: *Maria.*

Scozia, Newbattle Abbey (Dalkeith) Marquess of Lothian: *Madonna leggente in un paese* (BERENSON).

Siena, Accademia: 410, *Annunciazione e Visitazione* (1518).

— — 433, *Madonna e Santi* (Lo JACOBSEN la dà a Girol. Genga).

— — 448, *Madonna col Bambino e i Ss. Giuseppe e Caterina da Siena* (tondo).

— — 576, Frammento di pala.

— S. Bernardino (Oratorio di): *Natività* (1518).

— — *S. Bernardino* (1518).

— — *Annunciazione* (1518).

— — *S. Antonio da Padova* (BERENSON).

— Carmine: *Ascensione* (1512).

— S. Caterina, chiesa: *I domenicani liberati* (Disegno all'Accademia).

— — *Funerali di S. Agnese da Montepulciano.*

— — *S. Caterina guarisce Matteo Cenni dalla peste.*

— — *Stigmate di S. Caterina* (?).

— S. Cristoforo: *Madonna in trono e Santi.*

— S. Donato: *Madonna.*

— Duomo, Sala del Capitolo: *Madonna coi Ss. Rocco e Sebastiano* (BERENSON).

— S. Eugenio: Testata di bara con *Cristo sostenuto da angeli.*

— S. Girolamo: *S. Girolamo.*

— — Affreschi con *Santi intorno a un altare.*

— Misericordia: *Madonna* (copia dal Perugino, BERENSON).

— — *S. Paolo* (BERENSON).

— — *S. Antonio abate* (Id.).

— Palazzo Chigi-Saracini: *Madonna e Santi.*

— — *Figura allegorica che accende un'ara e ne spenge un'altra.*

— Palazzo Ricci-Campana: *Madonna e Santi.*

— Palazzo Palmieri-Nuti: *Pietà.*

— S. Spirito: *Incoronazione.*

Sinalunga, Collegiata: *Deposizione dalla croce.*

— — Gradino con *sette storie* (annesso alla precedente).

Torino, Pinacoteca: 121, *Madonna e angeli.*

III.

LA TRADIZIONE DEL SODOMA.

4.

ANDREA del BRESCIANINO

LA VITA. - BIBLIOGRAFIA. - L'OPERA: Riflessi umbri nella " Madonna tra due Santi " dell'Oratorio di San Bernardino a Siena. - Accostamento ai tipi del Sodoma nella " Madonna fra sei Santi " dell'Accademia di Belle Arti a Siena, esempio tra i più delicati dell'arte di questo maestro che, pur mantenendo alla composizione un'arcaistica grazia senese, volge lo sguardo anche agli esemplari fiorentini di fra' Bartolommeo, e cerca ritrarne l'enfasi nel dipingere la pala del " Battesimo " appartenente al museo dell'Opera del duomo di Siena. - Per la sua tendenza innata verso una concezione artistica delicata e raccolta, il Brescianino, che dal Sodoma e dai Fiorentini ha appreso a velare e addolcir le forme valendosi dello sfumato, presto è attratto dall'arte di Raffaello, e nello spirito di quest'arte dipinge il " Crocifisso " del tabernacolo nella raccolta Chigi Saracini a Siena, il " ritratto di giovane " della raccolta Johnson a Filadelfia, la " Madonna Ugurgieri " a Siena. - Esempio tipico dell'arte di questo maestro, attraente per composta grazia, per gusto delicato e sobrio, è anche la " Venere " della Galleria Borghese a Roma, ove i putti nell'atmosfera ombrata della nicchia indicano come vive rimangano nel Brescianino le tracce di un'educazione fiorentina. - CATALOGO DELLE OPERE.

— Non si sa l'anno preciso di nascita. Si chiamava Andrea di Giovannantonio di Tommaso Piccinelli da Brescia: suo fratello, pure pittore, aveva nome Raffaello. Le notizie seguenti sono tolte da G. MILANESI, *Docum. per la storia dell'arte senese*, Siena 1856, III; LO JACOBSEN, *Das Cinquecento in Siena*, Strasburgo 1910, suppone sia nato verso il 1485.

1505 circa — Andrea e Raffaello vengono a Siena col padre, ch'era maestro di danze.

1506, 26 febbraio (stile senese 1505) — Insieme con il padre Giovannantonio di Tommaso Piccinelli, con il fratello Raffaello e un tal Gasparo di Giovannantonio da Siena detto *il Tozzo*, mette su una scuola di ballo in Siena, scuola che doveva durare, secondo l'impegno preso, dieci anni.

1507 — Andrea è già pittore.

1507, 24 aprile — Battista di Fruosino e A. del B. dipingono la volta della compagnia di S. Girolamo.

1507, 10 dicembre — Ha dipinto una parte della volta di San Bernardino.

1524 — Il fratello, ricordato come pittore e aiuto d'Andrea (v. anche UGURGIERI, *Le Pompe Senesi*, 1649, II, 348), stette qualche tempo col Salviati.

1524 — È stimata da Domenico Beccafumi una sua tavola dipinta per l'altar maggiore di San Giovanni, e rappresentante il *Battesimo di Cristo* (ora nel Museo dell'Opera).

1525 — È nel ruolo dei pittori fiorentini.

1525 — L'anno di morte è ignoto [1].

* * *

Andrea del Brescianino, educato all'arte in Siena, sua patria di adozione, segue, nella *Madonna tra due Santi* dell'oratorio di San Bernardino (fig. 193), la comune tendenza dei pittori senesi al principio del Cinquecento verso le forme umbre importate dal Perugino e dal Pinturicchio. Tra i due Santi in sentinella, immoti, la Vergine con affettuosa umiltà di gesto si stringe al Bambino e appoggia una tempia al capo di lui. Le figure sono ampie e grevi: l'ombra torbida, pesante, le fa apparire di legno levigato e arrotondato da un diligente tornitore; appena nella peruginesca testa del giovine santo si nota un accenno alle delicate velature d'ombra che sogliono infonder grazia alle immagini del Brescianino, e qui accentuano l'umbro misticismo dello

---

[1] Bibliografia su Andrea del Brescianino: UGURGIERI, *Le Pompe Sanesi*, Pistoia, 1649; LANZI, *Storia pittor. dell'Italia*, Bassano, 1809; ROMAGNOLI, *Biografia cronologica de' Bellar. tisti Senesi* ms. alla Bibl. Com. di Siena, 4, II-VI, 847 ss.; ID., *Cenni... di Siena*, Siena, 1840; MILANESI, *Dcc. per la storia dell'A. senese*, Siena, 1856, III; BROGI, *Inventario, ecc.*, Siena, 1897; BERENSON, in *Gaz. des Beaux-Arts*, 1897, 1ª p., 59 ss.; ID., *The study and criticism on It. Art*, Londra, 1902; OLCOTT, in *Rass. d'A.*, 1904, 56 s.; MASON PERKINS in *Rass. d'A.*, 1904, 153; BERENSON, in *Gaz. des B. A.*, 1907, 1ª p., 208 ss.; JACOBSEN, *Das Cinquecento in Siena*, Strasburgo, 1910, 88 ss.; DE NICOLA, *Vita d'Arte*, 1912, 2ª p., 52 ss.; DAMI, *Siena*, Firenze, 1915; CIANETTI, in *Rass. d'A. sen.*, XV, 1922, 50 ss.

sguardo. È un'opera scarsa di vita, tranne in questa figura la cui posa esprime una dolcezza fiera ed energica.

Fig. 193 — Siena, Oratorio di S. Bernardino.
Andrea del Brescianino: *Madonna tra due Santi.*
(Fot. Lombardi).

Il Sodoma, e insieme qualche ricordo del raffinato Quattrocento senese, guidano il Brescianino a comporre una delle sue opere più aggraziate, più fiorite di gentilezza: la pala d'altare

nella Galleria di Belle Arti a Siena (fig. 194). Lo schema compositivo si basa sopra una serie di verticali, da cui sorge un'architettura semplice, chiara, simmetrica, d'arcaico sapore: il fondo a specchi, diviso da zone chiare; l'alto trono, con grandi nodi

Fig. 194 — Siena, Accademia di Belle Arti. Andrea del Brescianino: Pala. (Fot. Anderson).

di nastro cadenti a bilanciere, si fondono in un tutto d'armonica rigidezza con i cilindri torniti delle figure, che riempiono lo spazio silenti e fisse, sacri ceri nel tempio. Tutta la virtù dell'artista è nella giustezza del modellato, nella parsimonia del colore,

nella calma dei gesti. La figura di Santa Caterina da Siena riassume in sè il tipo di grazia proprio al Brescianino, cui tutto concorre: l'ingenuo candore del volto, di rotondità puerile, la precisione elegante delle pieghe tenui, piatte, a liste come di nastro, la luce perlacea, che ravviva il bianco della tunica e del velo nella sua nera cornice monacale, e sfiora le mani delicate. Ma anche traverso questa composizione, ancor vicina al quattrocento senese nella sua grazia arcaica, passano impressioni dell'arte fiorentina che più tardi dominerà il pittore: il putto, col suo nudino plasmato nella cera da mani carezzevoli, s'accosta al modellato raffaellesco del periodo toscano; il Santo vescovo a sinistra della Vergine s'erge con la maestà delle immagini di Bartolommeo della Porta, dal quale certamente il pittore ha tratto il motivo dell'anconetta col Cristo morto sulla predella del trono, e l'altro del giglio poggiato al libro di Santa Caterina, come nella grande pala del Frate a Lucca. Anche alla predella di questa gentile composizione, che segna nell'opera del Brescianino il maggiore accostamento ai tipi e allo sfumato del Sodoma, si estende l'influenza fiorentina di Fra' Bartolommeo e dell'Albertinelli: soprattutto visibile nel piccolo idillio pastorale della *Natività*, e nell'*Annunciazione*, che si svolge in un interno ordinato e raccolto, con le due figurine bilanciate in ritmo di qua e di là dal quadrato di una finestra aperta sul cielo, la Vergine con una mano sul petto e l'altra sul libro poggiato al ginocchio, l'angelo lieve, morbido, in vesti dilatate dall'aria, sfaldate dal morbido chiaroscuro. Ma il Sodoma e Fra' Bartolommeo, l'uno con la sua sensuale morbidezza, l'altro con la sua enfasi retorica, rimangono ugualmente lontani dal pittore del quadro dell'Accademia, che trova l'espressione della sua modesta personalità nel sentimento quieto e gentile delle figure, nello schema compositivo ordinato e dolcemente monotono, nella preziosa tornitura delle forme.

L'eclettico pittore che nella pala del *Battesimo* (fig. 195), del 1524, ora custodita dal Museo dell'Opera del duomo di Siena, attratto nell'orbita di Fra' Bartolommeo, deriva dal magnilo-

Fig. 195 — Siena, Museo dell'Opera del Duomo. Andrea del Brescianino: *Battesimo.* (Fot. Lombardi).

Fig. 196 — Siena, Chiesa della Contrada della Chiocciola.
Andrea del Brescianino: *Incoronazione della Vergine.*

quente Fiorentino il chiaroscuro denso, pesante, fumoso, il modellato rotondo delle teste angeliche e l'insolita vivacità di moto dei cherubi che sfarfallano attorno al manto dell'Eterno, giunse ad assimilare le forme di Raffaello con tanta esterna fedeltà che alcune sue opere, ad esempio il ritratto di Montpellier, furono a lungo attribuite all'Urbinate. Nell'*Incoronazione della Vergine*, sopra un altare della chiesa della Contrada della Chiocciola a Siena, alquanto più antica (fig. 196), le pose enfatiche dei Santi, erti a semicerchio sul grigio fondo di nuvole, e l'ombra fumosa che li avvolge, son chiare derivazioni dall'arte di Fra' Bartolommeo; ma la figura della Vergine, nel suo gesto d'intima dolcezza, fu certo delineata su quella di Raffaello nella *Disputa del Sacramento*. L'opera non è tra le migliori del Brescianino, in quello sforzo accademico d'emulare la retorica di Fra' Bartolommeo, e nel caricato risalto di luce delle figure in primo piano sulla siepe fosca dei Santi in piedi. Anche la folla degli angeli è ammassata con uno studio meccanico di giustapposizione delle teste, che il pittore fiorisce di grazia femminea un po' superficiale e liscia.

La figura della Vergine, con le belle pieghe piatte che il Brescianino sembra comporre passando il ferro da stiro sui drappi lucenti, e le altre dei due Santi inginocchiati in primo piano, collegano a questa inferiore opera del maestro una delle pitture che meglio ci fan conoscere la grazia delicata e raccolta della sua maniera: il *Tabernacolo del Crocifisso* nella raccolta Chigi-Saracini a Siena (fig. 197), ove la pesantezza d'ombre scompare, e una luce velata uniforme si diffonde in gradazioni soavi dal cielo sul paese deserto e sulle sacre figure. Quantunque nessun motivo sia qui tratto direttamente da opere di Raffaello, il sentimento raffaellesco penetra la sacra composizione; si riflette nella pacata e dolce malinconia dei gesti, nella compostezza della linea a festoni volta attorno il Crocifisso. Il paese nudo, disadorno, umile, le tre figure di Santi, piccine, delicatamente cilindrate, unite dal mesto silenzio delle pose, i due angioletti che slittano nell'aria come nelle pitture lombarde della cer-

chia borgognonesca, creano un insieme dove tace ogni slancio drammatico, e parla, soffocata in un soave accento di mestizia, la voce del dolore. Da ciò viene un incanto quasi raffaellesco

Fig. 197 — Siena, Coll. Chigi-Saracini.
Andrea del Brescianino: *Tabernacolo del Crocifisso.*
(Fot. del Ministero dell'Educazione Nazionale).

alla delicata pittura, e soprattutto all'immagine di San Giovanni, dove il tipo femmineo del Sodoma si veste di freschezza giovanile prossima a quella dell'Urbinate. Le due figure negli

sportelli, d'impronta raffaellesca, una delle quali, il vescovo a sinistra, è la stessa che si vede sul margine sinistro dell'*Incoronazione* di Siena, appaiono circonfuse dalla nitida luce del marmo, entro il cui spessore l'artista ha sgusciato le belle nicchie disadorne dei Santi. E la ripetizione di uno stesso motivo mette in rilievo il perfetto buon gusto della semplice opericciola di fronte alla fatica compositiva e allo squilibrio chiaroscurale della grande pala, accentuati ancora, poco più tardi, nel *Battesimo* del Museo dell'Opera del Duomo senese.

Al momento raffaellesco di questo pittore lombardo, che, per la sua fedeltà allo sfumato del Sodoma e la tranquilla delicatezza del sentimento, talvolta s'accosta al Puligo [1], appartiene la *Madonna tra due Santi* della chiesa di San Lorenzo a Bibbiano presso Siena (fig. 199) (v. *Vita d'arte*, 1912, II, p. 53). La rosea nebulosità del colore, le chiome di seta filata alla maniera del Sodoma, son riflessi costanti della tradizione lombarda; anzi, le due figure del paffuto bimbo e di San Giovanni Battista sembrano tratte dalle opere di Andrea Solario. Ma l'ampia immagine della Vergine ha l'ovale e i dolci lineamenti della Madonna raffaellesca di Casa Orleans, appena ammolliti dallo sfumato lombardo; e la mano che sorregge il bimbo lattante ritrae da Raffaello il tocco musicale, tutta la figura l'atteggiamento cadenzato soave. Dove si tradisce l'incomprensione dell'arte raffaellesca è specialmente nella mancanza di struttura architettonica, propria al Lombardo, che fa galleggiare in superficie dall'ombra le figure sollevate a uno stesso livello d'altezza e troppo accostate, dimenticando il ritmico respiro di spazi che è proprio al genio compositivo del Sanzio. La forma stessa della Vergine, presentata

---

[1] Al Puligo e ad Andrea del Sarto venne attribuita la *Madonna con Gesù e Giovannino* (fig. 198) che nel Museo di Montpellier è un'altra prova dell'importanza avuta da Fra' Bartolommeo nella formazione dell'arte del Brescianino, e in generale dei pittori senesi del Cinquecento. Ma nel fondo il paesaggio diafano, con l'arbusto filiforme e le case di un pallore fantasmagorico e quasi incandescente, e con la figuretta sfumata di San Giovannino, dimostra come il compositore di questo tenero gruppo sia appunto il Brescianino, qui impressionato dall'opera di Domenico Beccafumi.

quasi di fronte ed espansa in armonia col vaporoso chiaroscuro, richiama la corsiva pittura lombarda. Si direbbe anzi che, a contatto con l'arte di Raffaello, il Brescianino in quest'opera di-

Fig. 198 — Montpellier, Museo.
Andrea del Brescianino: *Madonna col Bambino.*
(Fot. Bullor).

mentichi l'elegante cilindratura delle forme nella pala dell'Accademia di Siena e nel tabernacoletto Chigi-Saracini, per stemperarle in ampiezza di superfici.

Più egli s'accosta a Raffaello nel ritratto di giovane della

raccolta Johnson a Philadelphia (fig. 200), dove non solo la dignità della posa, la chiara superficie del volto tra il fondo scuro e il nero del cappello e della veste, le pure sagome dei lineamenti,

Fig. 199 — Bibbiano, Ch. di S. Lorenzo.
Andrea del Brescianino: *Madonna, Bimbo e due Santi.*

la fronte serena; ma anche l'impostazione architettonica della figura, dimostrano come il lombardo educato a Siena abbia studiato e inteso lo spirito dell'Urbinate. E qui avviene il contrario

che nella *Madonna* di Bibbiano, ammollita ed espansa di fronte all'esemplare raffaellesco: i piani della forma si appiattiscono, i contorni diventano taglienti; e il rapido zig-zag della veste di

Fig. 200 — Filadelfia, Coll. Johnson. Andrea del Brescianino: *Ritratto di giovane.* (Dal catalogo della raccolta Johnson).

velluto nero, tagliata a secchi colpi di forbice sulla bianchezza nivea dei lini, s'accorda con l'energia dei lineamenti sottili e il lampo di uno sguardo acuto, vivace.

Il pittore, che la predilezione per le forme piccine, la grazia quasi infantile delle immagini tornite, cilindrate, composte, delle tranquille e misurate composizioni, un gusto delicato e sobrio,

Fig. 201 — Siena, Coll. Ugurgieri.
Andrea del Brescianino: *Madonna col Bimbo.*
(Fot. Lombardi).

sin dall'inizio disponevano a sentir l'arte di Raffaello, dimostra interamente, nel fresco ritratto giovanile come nella imponente *Madonna* Ugurgieri a Siena (fig. 201), l'immediatezza della sua

Fig. 202 — Roma, Gall. Borghese.
Andrea del Brescianino: *Venere*.
(Fot. Alinari).

impressione di raffaellista nato, che nell'esemplare incontra la manifestazione più alta e più viva delle proprie tendenze istintive.

Nonostante il ritorno ai modelli pittorici fiorentini, dobbiamo pensare che appartenga all'ultima fase dell'arte di Andrea del Brescianino la bella *Venere* della Galleria Borghese (fig. 202), con ritmo classico bilanciata nella nicchia, tra brume d'ombra. Il nudo marmoreo avanza verso la luce, che lo tornisce, l'affusa, lo carezza, velandosi per smorzare la nota vivida del bianco e intonarla all'atmosfera grigio-verdognola. L'ombra cerchia i grandi occhi della dea; la bocca si piega con grazia infantile di curve; e nelle chiome soffici scolora il rosso del nastro. Riappare il tipo di Andrea del Sarto nell'Amoretto con i ricci scapigliati dal vento, ombra leggiera nell'ombra della nicchia. E le dolcissime gradazioni atmosferiche, il tenero volto muliebre, il ritmo classico tradotto con timida grazia, fanno della *Venere* Borghese un esempio tipico dell'arte di Andrea del Brescianino[1].

---

[1] Catalogo delle opere:

Athingham Hall (Shrewsbury), Lord Berwich: *Ritratto di giovane.*

Berlino, Kaiser Friedrich Museum: *S. Anna, M. V. e il Bambino con Angelo.*

Bibbiano (Buonconvento), S. Lorenzo: *Madonna allattante il Bambino, e i Ss. Giovanni Battista e Girolamo.*

Budapest, Coll. Lederer: *Santa* (BERNARDINI).

Chianciano, Collegiata di S. Giovanni Battista: *Madonna col B. e S. Giovannino* (predella del quadro dell'altare a destra).

Firenze, Uffizi: 1622, *Madonna col Bambino, S. Domenico e angioli* (BERENSON).

Glasgow, Galleria: 15-A., *Adorazione dei Magi* (BERENSON. Attr. al Bacchiacca).

Londra, British Museum: Cartone (BERENSON. Dato già a Raffaello).

— Coll. Heseltine: *Ritratto di giovane signora* (attribuito erroneamente al Puligo).

Milano, Cagnola: *Profilo di una giovane.*

Modanella (pr. Rapolano), Cappella di S. Caterina: *La Santa.*

Montpellier, Museo: *Ritratto di un giovane* (BERENSON).

— — *Madonna con Gesù e Giovannino.*

Monaco, Alte Pinakothek: *Madonna col Bambino.*

Napoli, Museo: *Madonna col B. e S. Giovannino* (BERENSON).

Palermo, Coll. Chiaramonte Bordonaro: *Madonna col B., San Giovannino e due Santi.*

Roma, Gall. Borghese: 88, *Una Santa.*

— — *Venere.*

Settignano, Berenson: *Profilo di una giovane.*

Siena, Accademia: 408, *Predella* (dalla chiesa di S. Paolo).
— — 409, *Madonna in trono e Santi* (1524 c.).
— S. Bernardino. Ingresso a terreno: *Madonna e Santi.*
— Museo dell'Opera: *Battesimo* (1524).
— Palazzo Chigi-Saracini: *Croce con M. V., S. Giov. Ev.*, ecc. e sportelli con *due Santi.*
— — *S. Sebastiano.*
— — *Madonna e Santi* (1244).
— — *Madonna* (133).
— Palazzo Palmieri-Nuti: *Madonna.*
— — *Speranza.*
— — *Carità.*
— — *Lucrezia.*
— Palazzo Ugurgieri: *Madonna col Bambino.*
— S. Paolo (Chiocciola): *Incoronazione.*
Torino, Accademia: 133, *Madonna.*
— — 118, *S. Famiglia.*
Vienna, Coll. Lankorowski: *Santa Caterina da Siena.*

III.

LA TRADIZIONE DEL SODOMA.

5.

BALDASSARRE PERUZZI

LA VITA. - BIBLIOGRAFIA. - L'OPERA: Esordisce a Roma con metodi pinturicchieschi nella decorazione pittorica dell'abside di Sant'Onofrio. - Parte avuta, in questi dipinti, da un collaboratore del Peruzzi, il volterrano Pietro di Andrea, e suoi caratteri distintivi. - La " Natività " di San Rocco a Roma, composta con nuovo senso di misura cinquecentesca. - Riflessi dell'arte raffaellesca e soprattutto dello studio dall'antico. - Decorazione pittorica della Farnesina. - Studio faticoso di scenario classico nella " Presentazione al tempio " di Santa Maria della Pace. - Accostamento alla maniera del Sodoma negli affreschi della cappella Ponzetti della stessa chiesa e nelle figure delle " Sante Maddalena e Caterina da Siena ", dipinte ai lati della pala d'altare nella prima cappella a sinistra della chiesa di San Silvestro al Quirinale. - Ancora riflessi del Sodoma nel classico apparato di " Augusto e la Sibilla " in Fontegiusta a Siena. - Povertà artistica dell'architetto senese nella tarda decorazione pittorica della villa di Belcaro presso Siena. - CATALOGO DELLE OPERE.

1481, 7 marzo (1480, stile sen.) — Nasce a Siena da Giovanni di Silvestro di Salvatore Peruzzi, tessitore da Volterra (Queste e le seguenti notizie son tolte, se non v'è altra indicazione, dalle note del MILANESI alle *Vite* vasariane, vol. IV, Firenze 1879, p. 641 e s.).

1501, 12 agosto — Gli son pagate 24 lire per altrettanti giorni spesi a dipingere nella cappella di S. Giovanni nel Duomo di Siena (BORGHESI e BANCHI, *Nuovi doc. per la st. dell'arte senese,* Siena 1898, 455).

1503 — Circa quest'anno va a Roma con Pietro di Andrea, pittore da Volterra, e affresca in S. Onofrio.

1512 — Eran compiuti i suoi affreschi nella Farnesina (A. VENTURI, *La Gall. Crespi in Milano,* Milano 1900, p. 240).

1515 — Dipinge nell'apparato per l'elezione di Giuliano de' Medici a generale di S. Chiesa.

1516-1517 — Decora la Cappella Ponzetti in S. Maria della Pace a Roma.

1520 — Fa scenografie per la recita della *Calandra*.

1522 — In Bologna, dipinge a chiaroscuro su carta un'*Adorazione dei Magi* per G. B. Bentivoglio.

1523 — Fa l'apparato per l'incoronazione di Clemente VII.

1527-1532 — È a Siena, dove fuggì in seguito al sacco di Roma.

1529, 26 settembre — Stima gli affreschi del Sodoma nella Sala del Mappamondo nel Palazzo Pubblico di Siena.

1531 — Stima il cartone di *Mosè che riceve le tavole della legge*, disegnato dal Beccafumi per il pavimento del Duomo senese.

1535 — Anno iscritto nella cappella della villa di Belcaro, presso Siena, decorata da Baldassarre (G. CAMAIORI, *Mem. stor. di Belcaro*. « Bull. sen. di St. P. », 1913, XX, 337).

1536, 6 gennaio — Muore a Roma, dov'era tornato l'anno avanti e dov'era stato eletto ad architetto di San Pietro [1].

---

[1] Bibliografia su Baldassarre Peruzzi pittore e disegnatore: G. VASARI, *Le Vite* (1550 e 1568), ediz. a cura del MILANESI, Firenze, 1879, IV, 589 ss.; G. P. LOMAZZO, *Trattato dell'arte della pittura, scultura et arch.*, Milano, 1585; F. ZUCCARI, *L'idea de' pittori, scultori ed architetti* (1607), ediz. di Roma, 1768, 88, 99; GIULIO MANCINI, *Viaggio di Roma per vedere le pitture*, (1626), a cura di L. Schudt, Lipsia, 1923; UGURGIERI, *Le Pompe Sanesi*, Pistoia, 1649, II, 349 ss.; J. von SANDRART, *L'Academia Todesca* o *Teutsche Academie*, ecc., Norimberga, 1675, 208; F. BALDINUCCI, *Notizie de' Professori del Disegno* (1681-88), ediz. del Manni, Firenze, 1769, V, 12 ss.; V. BORGHINI, *Il Riposo*, ediz., Firenze, 1730; G. A. PECCI, *Relazione delle cose più notabili della città di Siena*, Siena, 1752; ID., *Mem. stor. critiche... di Siena che servono alla vita civ. di Pandolfo Petrucci, dal 1480 al 1559*, Siena, 1755, I, 239; G. FALUSCHI, *Breve relazione delle cose notabili... di Siena*, Siena, 1784; DELLA VALLE, *Lettere sanesi*, Roma, 1786, II; *L'Etruria pittrice*, Firenze, 1791, I, tav. 36; L. LANZI, *Storia pitt. della Italia*, Bassano, 1795-96, I, 314 ss.; G. MILANESI, *Docum. per la st. dell'arte senese*, Siena, 1854-56; CATERBI, *La chiesa di S. Onofrio, ecc.*, Roma, 1858; G. FRIZZONI, *Delle pitture di B. P.*, in *Il Buonarroti*, 1869; ID., *Di alc. opere di disegno da rivendicare a... B. P.*, in *Il Buonarroti*, 1871; R. REDTENBACHER, *Mittheilungen aus der Samml. architektonischer Handzeichnungen in der Gal. der Uffizien., I. Teil, B. P.*, Karlsruhe, 1875; C. PINI e G. MILANESI, *La scrittura di artisti ital.*, Firenze, 1876, n. 121; A. VENTURI, *La Farnesina*, Roma, 1890; G. FRIZZONI, *Arte ital. del Rinasc.*, Milano, 1891, 191 ss.; WEESE, *B. Ps. Antheil an dem malerischen Schmuck der Villa Farnesina, ecc.*, Lipsia, 1894; C. von FABRICZY, *Recensione al libro del Weese*, in *Arch. stor. dell'A.*, 1894, VII, 228 s.; *Madonna di B. P.*, in *Arch. st. dell'A.*, 1894, VII, 63; F. HERMANIN, *Alcune pitt. giovanili di B. P. a Roma*, in *Arch. st. dell'A.*, IX, 1896, 321; G. MORELLI, *Della Pittura Ital.*, Milano, 1897, 131 ss.; BORGHESI e BANCHI, *Nuovi doc. per la st. dell'arte senese*, Siena, 1898; A. VENTURI, *La Gall. Crespi in Milano*, Milano, 1900, 240; CUST, *The pavement masters of Siena*, Siena, 1901; H. EGGER, *Entwürfe B. P.s für den Einzug Karls V in Rom*, in *Jahrb. der kunsthist. Sammlungen der allerhöchsten Kaiserhauses*, XXIII, 1902,

* * *

Col Pinturicchio lavorò Baldassarre Peruzzi ventenne nella cappella di San Giovanni nel Duomo di Siena, e i metodi artistici di quel maestro portò a Roma, quando vi arrivò col pittore volterrano Pietro di Andrea alla fine del pontificato di Alessandro VI. È probabile che a Siena si fosse volto verso l'artista universale Francesco di Giorgio Martini, preso com'era da amore per l'arte dell'architettura; e, come in questa non mancano richiami al grande senese, si può arguire che non gli sfuggisse neppur il fare delle sue composizioni a colori. Ma a Roma « si mise », dice il Vasari « in bottega del padre di Maturino », per cui dipinse una Madonna « tanto bella e ben finita », la quale « fu cagione che gli fu dato a fare nella chiesa di Sant'Onofrio la cappella dell'altar maggiore ». In essa il Peruzzi architetto fece riquadri nel sottarco d'accesso alla cappella e, nel catino (fig. 203), ordini di trapezi via via minori, come poi, negli ultimi anni di sua vita, nell'absidiola della cappella del Castello di Belcaro. Vi rappresentò l'*Incoronazione di Maria* e, nei campi laterali, gruppi d'*Apostoli* e di *Sibille* (figg. 204-205);

---

1 ss.; A. Muñoz, *La « Madonna del donatore » nel conv. di S. Onofrio in Roma*, in *L'Arte* 1903, 308 ss.; N. Ferri, *Dis. e stampe del sec. XVI riguardanti... S. Pietro in Roma*, in *Rass. d'A.*, 1904, 91 ss.; Geymuller, *Un'osservazione in ordine al disegno attrib. a B. P.*, in *Rass. d'A.*, 1904, 137; G. Frizzoni, *Three little-noticed paintings in Rome*, in *Burl. Magazine*, 1911-12, XX, 263 s.; B. Berenson, *The central Ital. painters of the Renaissance*, Londra-New York, 1911, (2ª ediz.), 223; G. Camaiori, *Mem. stor. di Belcaro*, in *Bull. Sen. di St. Patria*, XX, 1913; Cavalcaselle e Crowe, *Storia della Pittura in Italia*, (1875 e ss.), ediz. L. Douglas e T. Borenius, Londra, 1914, VI, 12 ss.; A. Bartoli, *I monumenti antichi di Roma nei dis. degli Uffizi*, Roma, 1915; G. Fiocco, *Jacopo Ripanda*, in *L'arte*, XXIII, 1920, 27 ss.; J. A. F. Orbaan, *Documenti sul barocco in Roma*, Roma, 1920; V. G. Chierici, *B. P. e la chiesa di S. Domenico a Siena*, in *Rass. d'A. sen.*, XVI, 1923, fasc. I-II; P. Rossi, *Per B. P.*, in *Rass. d'A. sen.*, XVI, 1923, fasc. I-II; V. G. Pignotti, *Il taccuino di B. P. nella Bibl. Com. di Siena*, in *Rass. d'A. sen.*, XVI, 1923, 38 ss.; V. Mariani, *La romanità nell'arte di B. P.*, in *Roma*, I, 1923, 407 ss.; W. Winthrop Kent, *The life and works of B. P. of Siena*, New York, 1925 (con ricca bibliogr.); V. Mariani, *Il pal. Massimo alle Colonne*, Roma [s, d.], 68 ss.; P. Hermanin, *La Farnesina*, Bergamo, 1927; P. Bacci, *La Farnesina e l'opera di B. P. e del Sodoma*, in *La Balzana*, I, 1927, 90 ss.; L. Marri Martini *Le fonti storiche per la vita e l'arte di B. P.*, in *La Diana*, IV, 1929, 127 ss.; V. Mariani, *Dal « taccuino » di B. P.*, in *L'Arte*, 1929, 256 ss.; Id., *Storia della scenografia ital.*, Firenze, 1930; C. Ricci, *La scenogr. italiana*, Milano, 1930; M. Pittaluga, *L'incisione italiana nel Cinquecento*, Milano, 1930.

più su, due a due, *angeli cantanti e musicanti*; e al sommo (figura 206), ove convergono le costole a corridietro, l'*Eterno*. Nel

Fig. 203 — Roma, Sant'Onofrio. Peruzzi e Pietro d'Andrea: Affreschi. (Fot. Anderson).

sottarco, in piccoli quadretti, sono le *storie di San Girolamo*; sull'arco del Cappellone, *due angeli*. La parte inferiore dell'ab-

side è divisa in tre riquadri separati fra loro da pilastri: in quello mediano, la *Vergine col divin Bambino in trono, tra i Santi Gio-*

Fig. 204 — Roma, Sant'Onofrio. Pietro d'Andrea Volterrano: *Gruppo di Sibille.* (Fot. Anderson).

vanni Battista e Girolamo, Santa Caterina d'Alessandria e Sant'Onofrio (fig. 207); nel riquadro a destra, l'*Adorazione dei Magi* (fig. 208), in quello a sinistra, la *Fuga in Egitto* (fig. 209).

I restauri sofferti dalle pitture, e specialmente quelli fattivi eseguire nel 1621 da Alberto Magno, non danno modo d'esaminarle, tanto ne è svanita, alterata e intorbidata la superficie. Tuttavia esse dimostrano la loro derivazione dal Pinturicchio: benchè ingrandite, cresciute di volume, di proporzioni, di peso, ricordano il festoso umbro decoratore; vi si riconosce, in certe

Fig. 205 — Roma, Sant'Onofrio. Pietro d'Andrea Volterrano: *Gruppo di Apostoli.* (Fot. Anderson).

forme grasse con lineamenti contratti, irregolari, fronte convessa, zigomi accentuati, mento sporgente, capelli a trucioli, a grossi cordoni, a nastri serpentini, un suo aiuto, forse quel certo Pietro di Andrea volterrano, che accompagnò il Peruzzi a Roma e ne divise le sorti. « La fronte spaziosa di quelle figure, molto convessa e sporgente, pesa sulle orbite, sotto le quali sonnecchiano due occhi morti, dalle pesanti palpebre, che paiono enfiate per lungo piangere ». I gruppi degli *Apostoli* e delle *Sibille* ci sembrano del compagno del Peruzzi, ben ordinario pittore, che s'insinuò

qua e là nelle composizioni del Senese, con le sue immagini crude e grossolane, i Re Magi ad esempio e il pastore a sinistra della scena dell'*Adorazione*. Il tipo sgarbato di quelle figure contrasta con l'ovale della Vergine della *Fuga in Egitto*, anche col delicato profilo di Maria nell' *Adorazione*, ove i lineamenti son fini e sottili, quali aveva insegnato il Pinturicchio. Pietro volterrano,

Fig. 206 — Roma, Sant'Onofrio. Peruzzi: *L'Eterno*.
(Fot. Anderson).

secondo il Vasari, vide un saggio giovanile del Peruzzi in una cappelletta a Volterra, « nella quale condusse alcune figure con tanta grazia, che elle furono cagione che fatto amicizia con un pittore volterrano chiamato Piero, il quale stava il più del tempo in Roma, egli se n'andasse là con esso lui, che lavorava per Alessandro VI alcune cose in palazzo ». Il ricordo dell'opera data da Piero da Volterra al Borgia pontefice ci richiama in parte le composizioni della stanza con le *istorie della Vergine* nell'appartamento Borgia in Vaticano, ossia il più sgarbato dei pinturicchie-

schi, lo stesso che ci si presenta in Sant'Onofrio. Anche qui possiam vedere, nelle figure appaiate degli angioli entro gli spazî trapezoidali del catino, le altre che sono accanto all'*Assunta* dell'appartamento borgiano. Comunque si giudichino questi rapporti, noi non sappiamo scorgere nel catino della cappella di Sant'Onofrio derivazioni dal Sodoma il quale, alla partenza dei due, Pietro da Volterra e il Peruzzi, da Siena, era appena giunto in Toscana, e lavorava lontano da Siena, a Sant'Anna in Creta o in Camprena, presso Pienza. Il Peruzzi, nell'*Eterno* del catino, come in tutte le altre figure da lui dipinte nell'ancona mediana, nell'*Adorazione de' Magi* (Fig. 208) e nella *Fuga in Egitto*, s'ispira più davvicino al Pinturicchio, con cui collaborò nella cappella di San Giovanni nel duomo di Siena, prima di partire per Roma[1]: anche guaste, quelle pitture di Sant'Onofrio rivelano il prototipo nell'equilibrata testa dell'Eterno, del gran veglio benedicente, chiaroscurata con forza solenne nel pensoso chinarsi sul mondo. Anche il quadro con la *Madonna e Santi* lascia vedere, specie nel divin Bambino, lo squadro pinturicchiesco, ma amplificato tanto che il donatore Francesco Cabanas, in primo piano, diviene arcaisticamente minuscolo rispetto alle sante immagini. Si stampa un tipo burbero, altezzoso, nella caratteristica testa del devoto in profilo, troppo piccolo per avere la sua importanza; e noi possiamo pensare che il grande prospettico non avesse ancora formata la sua educazione. Dal Pinturicchio derivano anche i paesi con quinte di rocce e dirupi alberati sulla vetta, con strisce di terra che scendono da destra e da sinistra verso il centro della scena, popolate di case, di torri, di castelli.

Ben presto il Peruzzi trovò proporzioni, giustezza di rapporti tra le figure, nella *Natività* di San Rocco (fig. 210) a Roma, dipinta in una nota grigio-azzurrina. Par che ricordi le composi-

---

[1] In un documento trovato dal MILANESI, nell'archivio dei contratti di Siena, sotto la data del 1506, 29 agosto, leggesi: « M°. Pietro del fu Andrea da Volterra, pittore, e continuo abitatore di Roma ». E in un altro, pure fattoci conoscere dal MILANESI, del 29 luglio: « M°. Baldassarre Peruzzi fa suo procuratore Pietro d'Andrea da Siena pittore, *romanam curiam sequentem* » (Note al VASARI, Ed. Sansoni, IV, p. 591).

Fig. 207 — Roma, Sant'Onofrio. Peruzzi: *La Vergine col Bambino e Santi.* (Fot. Anderson).

zioni tradizionali senesi del *Presepe*, e vi aggiunga una misura cinquecentesca, avvicinandole all'antichità classica, alla quale portò tutto il suo fervido studio, appena giunto a Roma. Forse, nella bottega del padre di Maturino, aveva già avuto modo di dedicarsi alle ricerche dell'antico, precorrendo il lavoro di Polidoro e Maturino, che « cominciarono sì a studiare le cose dell'antichità di Roma, ch'egli contraffacendo le cose di marmo antico ne' chiari e scuri loro, non restò vaso, statue, pili, storie, nè cosa intera o rotta, ch'eglino non disegnassero, e di quella non si servissero ». Certo è che i due sviscerati amatori dell'antico ebbero ad esempio Baldassarre, avendo egli, come ci racconta il Vasari « fatto alcune faccie di casa a chiaroscuro », e quelli si provarono a « imitar quell'andare ».

Baldassarre fu così invasato dall'antico che quando edificò per Agostino Chigi, « il gran mercante della Cristianità », la Farnesina, pensò di costruirla e decorarla come Ovidio descrisse nelle *Metamorfosi* la reggia del sole. E a cominciar dall'esterno, che il Peruzzi adornò di terretta con istorie di sua mano, desunte dalle descrizioni del palazzo del Sole, continuò nella loggia del giardino a figurar le *costellazioni di Perseo e di Calisto* (fig. 211), negli esagoni entro le lunette, i *segni dello zodiaco* (figg. 212 e 213), e, nei peducci della volta, *Argo*, il *Cocchiere*, il *Cigno* (figg. 214-215), il *Triangolo*, *Pegaso*, *Andromeda*, il *Delfino*, la *Saetta*, la *Lira*, l'*Altare*, la *Corona*, la *Tazza*, il *Serpente col Corvo*, il *Cane*. E seguitò il Peruzzi, non solo a far dipingere da Sebastiano del Piombo altre rappresentazioni desunte dalle *Metamorfosi* d'Ovidio, ma a illustrare, nel salone superiore, il *diluvio deucalionico*, la *Creazione degli uomini*, *Apollo e Dafne*, ed altre scene ricavate dal libro primo di quel poema. Il Senese si atteneva al suo modello per rinnovar sulla terra lo splendore della reggia del Sole; e certo non dovette compiacersi che Raffaello s'ispirasse al Poliziano nel dipinger la *Galatea*, alla « fabula grecanica » di Apuleio nel frescare la sala di Psiche; e che il Sodoma traesse la composizione delle *nozze di Alessandro e Rossane* dall' « Erodoto » di Luciano. Erano interruzioni al suo concetto, che si

Fig. 208 — Roma, Sant'Onofrio. Peruzzi: *L'Adorazione de' Magi.*
(Fot. Anderson).

Fig. 209 — Roma, Sant'Onofrio. Peruzzi: *La fuga in Egitto.*
(Fot. Anderson).

Fig. 210 — Roma, San Rocco. Peruzzi: *La Natività*.
(Fot. Anderson).

svolgeva dall'esterno all'interno della Farnesina, distacchi dal suo autore, dal mondo di Ovidio.

Nella loggia del giardino, nelle *costellazioni di Perseo e di Calisto,* figurò Perseo che tiene per i capelli anguicriniti Medusa, mentre la Fama suona un lungo corno; Calisto, in atto di guidar con le redini d'oro due tori, trasformata nelle sette stelle che si veggono « fra il Polo e 'l circulo artico girare ». Negli esagoni, come nei peducci della volta, e nella volta stessa, il Peruzzi si fa classico; non lascia quasi più intravvedere il Pinturicchio in quella veste antica. Staccano i nudi sui musaici a tessere d'oro, come aveva già fatto l'umbro maestro, ma staccano a guisa di bassorilievi. La scultura ha distrutto il pittore; l'amor dello scorcio, dell'effetto prospettico, lo distrae dalla ricerca del colore. Le statuette negli esagoni e nei peducci son marmi patinati con tinte; qua e là si studiano di render la grazia raffaellesca, della quale erano esempi la *Galatea* e la Stanza della Segnatura.

Ancor più l'amore all'antico l'esalta, dipingendo il fregio in una sala a pianterreno della Farnesina, con figure piccole, che dimostrano lo studio degli antichi encausti. Vi sono rappresentate le *fatiche d'Ercole, Mercurio,* gli *amori di Giove, Metamorfosi, Apollo e Mida* (fig. 216), *Nettuno, Atalanta, Meleagro,* il *mito d'Orfeo.* L'angustia dello spazio porta il Peruzzi all'abbozzo delle immagini, che segna rapidamente, incide, tocca di vaghi colori, di veli trasparenti, di fremiti di luci. Appena in qualche testa, in quella d'Apollo ad esempio, si può intravvedere l'antica fisionomia pinturicchiesca, chè tutto tien dietro alla fantasia elevatasi dalle pitture delle terme e degli orti, dai marmi, dai sarcofaghi. I tronchi d'albero (fig. 217) dividon le scene e le uniscono idealmente, così che tutti i fatti mitologici si svolgono come sul margine d'una boscaglia, in un rotulo spiegato di parete in parete nella stanza chigiana.

Il salone del piano superiore « è fatto », diremo col Vasari, « in partimenti di colonne figurate in prospettiva, le quali con istrafori mostrano quello esser maggiore » (fig. 218). Sembra difatti di maggiore ampiezza del vero, per la illusione prodotta

Fig. 211 — Roma, Farnesina. Peruzzi: *Perseo e Calisto.*
Fot. del M. d. E. N.).

dall'architettura che apre le pareti, e dallo spiraglio di case, di colli, di cielo [1].

Il Peruzzi, che eseguì la prospettiva, fece anche le pitture della sala, il gran fregio diviso in quindici rappresentazioni ricavate dalle descrizioni di Ovidio nelle *Metamorfosi*, dodici divinità in tante nicchie lungo le pareti, e il Vulcano coi ciclopi sulla cappa del camino. Qui il maestro senese non è più l'abbozzatore rapido del fregio al pianterreno; elabora più accuratamente le sue figure, le finisce compiutamente; ma studiando e ristudiando le sculture antiche, perde sempre più il colore, s'inaridisce, si secca, si fa di mattone. Intanto si vanno formando i suoi tipi, di donne con chiome festonate intorno al tondo capo, di vecchi con barbe e capelli fiammeggianti, di giovani con i capelli al vento. Il Pinturicchio non ha più parte in quelle scene suscitate dall'antico, disposte tra erme di finto marmo bianco; appena si scorge, non nel ritmo, ma in qualche esterno aspetto, l'influsso di Raffaello, specialmente nella *Nascita di Venere* (figura 219), ov'è riflesso della *Galatea*, e nelle erme a monocromato. Più ancora che nelle composizioni del fregio, lo studio da Raffaello si può vedere nelle Divinità delle finte nicchie, come in quella messa a decorazione di una porta della sala, specie nei putti intorno alla corona di fiori e nel Cupido (fig. 220).

Il movimento si fa più sciolto, più libero, tanto da renderci graziosamente, entro un gran cespo di rose, *Venere*, che errando dopo la morte di Adone, si punge in un rosaio e, con le sue gocce di sangue, muta le rose bianche in rosse (fig. 221); tanto da giungere agli stormi delle *Ore* (fig. 222) che portano a volo i cavalli della quadriga del Sole, cui segue il vecchio *Chronos* sulle grucce.

---

[1] Il SERLIO, a questo riguardo, scrive nel suo *Trattato*: « E se el pittor vorrà talvolta con l'arte della prospettiva far parere una sala, o altra stanza più lunga, potrà in quella parte che guarda a l'entrata, con alcuni ordini d'architettura, tirati con tal arte, farla parere assai più lunga di quel che ella non sarà in effetto. E questo fece Baldassar così dotto in questa arte, come alcun'altro che sia stato a questo secolo, che volendo ornar una sala d'Agostin Chisi, signorile mercatante di Roma, finse con l'arte alcune colonne et altre architetture a tal proposito, che 'l grande Pietro Aretino, così giudicioso ne la pittura, come ne la poesia, hebbe a dire non esser in quella casa la più perfetta pittura nel grado suo, quantunque ci sono ancho de le cose di mano del divin Raphaello da Urbino ».

I fondi sono sempre scuri, tenebrosi, di rocce, di boschi, d'uragano; e su di essi staccano le composizioni a rilievo, come di terracotte colorate.

Fig. 212 — Roma, Farnesina. Peruzzi: *Diana.*
(Fot. del M. d. E. N.).

Poco dopo questi più tardi affreschi alla Farnesina, il Peruzzi dipinse la *Presentazione al Tempio* (fig. 223), il gran quadro di Santa Maria della Pace, ove egli volle sfoggiare i suoi studi dagli

antichi edifici, con un obelisco, un mausoleo, un tempio, un palazzo, e, a destra, un grande atrio a colonne, cui s'accede per una

Fig. 213 — Roma, Farnesina, Peruzzi: *Nesso e Apollo.*
(Fot. del M. d. E. N.).

gradinata. Tutti questi ricordi assiepati sembrano messi là fuor di posto; nè stanno bene in quell'ambiente le figure, in ordine sparso, in azioni svariate, così ch'ogni unità si smarrisce. Per

ricostrui[illegible]ealmente la scena della Presentazione, innalza nel fondo un tempio romano come fosse d'Israele, e, sul timpano, figura in bronzo Mosè con le tavole della legge, Giuditta con la testa d'Oloferne, Sansone. Ad ambientare la scena dava così romane architetture alla Sinagoga e alla piazza del tempio, ove Maria è accolta dal sommo sacerdote. Ma in questo quadro tutta

Fig. 214 — Roma, Farnesina. Peruzzi: *L'auriga.*
(Fot. de. M. d. E. N.).

la romanità, la sculturale eleganza, si va disfacendo per l'avvicinarsi del Peruzzi a Raffaello. Veramente, dovendo rispecchiare il mondo storico, l'artista abbandonò i suoi schemi antiquari, e s'intese col Sanzio, non con Michelangelo. Nella sua visione di realtà, di vita, la dolcezza di Raffaello gli sembrò più propria e sincera, e, come si vede nella donna col bambino fra le braccia, a destra, prese la grazia raffaellesca a modello; ma, separata dal ritmo spaziale, in quell'insieme meccanico, essa non ha più valore. Intanto, verso il 1515, giungeva in Roma, a dipingere nella

Farnesina, il dominatore di Siena nel campo della pittura: Giovanni Antonio Bazzi, detto il Sodoma. Ebbe certo il Peruzzi, con il maestro, caro ai suoi conterranei, invitato dal suo mecenate Agostino Chigi, i più stretti rapporti, tanto da passare con armi e bagagli a lui, come si vede nella cappella a Santa Maria della Pace, ove la *Vergine col Bambino, due Sante e Ferrando*

Fig. 215 — Roma, Farnesina. Peruzzi: *Il cigno.*
(Fot. del M. d. E. N.).

Ponzetti, che fu poi cardinale, s'annicchiano in una bassa cella (fig. 224). La mollezza ignota al Peruzzi infonde languori a Santa Brigida, carne alla Vergine e al Bambino sorridenti. Ancora la classica antichità dà pienezza giunonica a Santa Caterina, a destra; ancora un ricordo raffaellesco è nel ritratto del committente, che sembra intagliato secondo quello del Sanzio nella Madonna di Foligno, pur restando d'atteggiamento e d'espressione quattrocentesca. Ma la testa della Vergine corrisponde con quella nella *Visitazione* dipinta dal Sodoma per San Bernardino a Siena

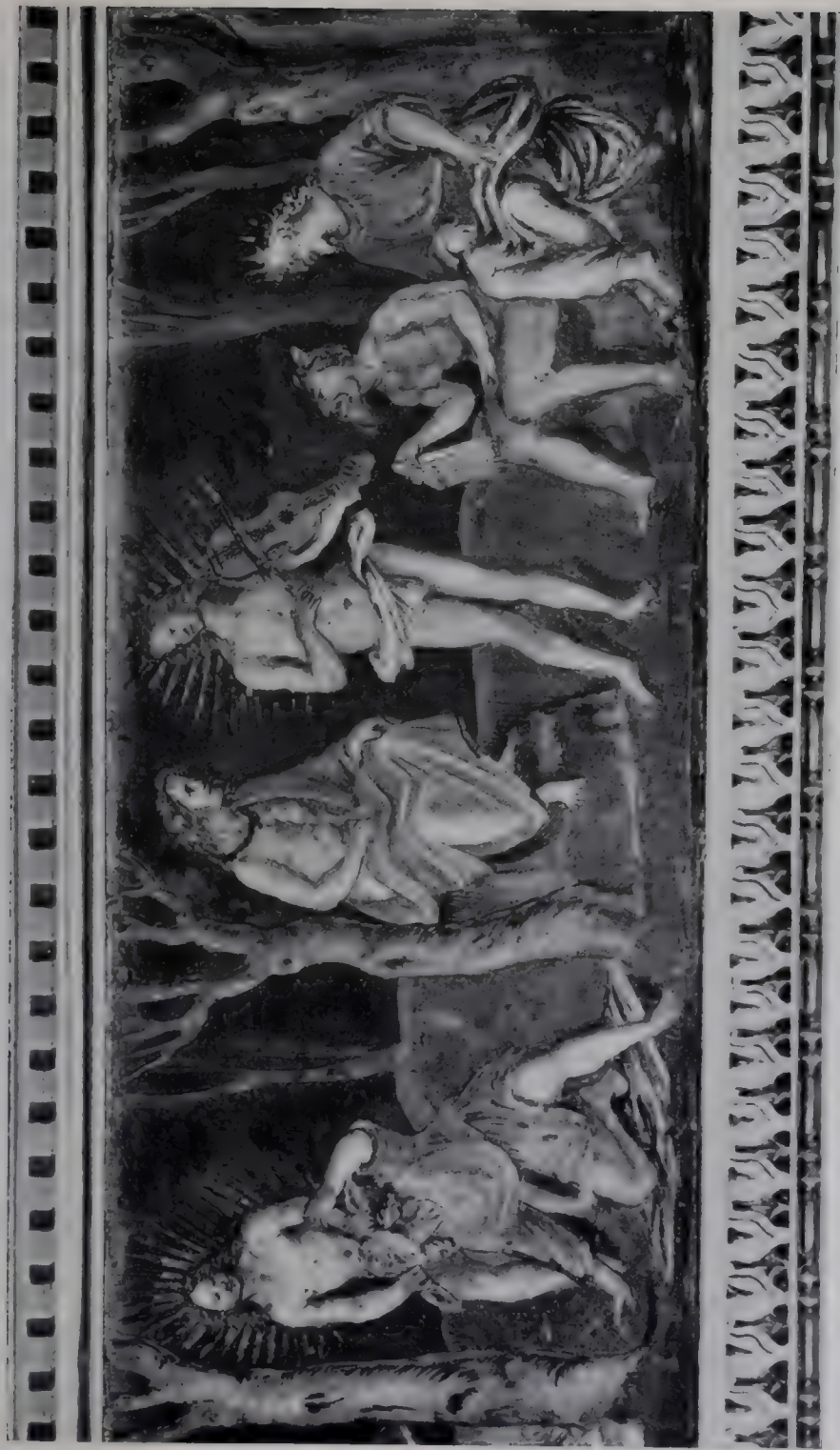



Fig. 216 — Roma. Farnesina. Peruzzi: *Apollo e Mida.*
(Fot. del M. d. E. N.).

Fig. 217 — Roma, Farnesina. Peruzzi: *Scena mitologica.*
(Fot. del M. d. E. N.).

e con quella di *Rossane* nella Farnesina, così come Santa Brigida ha già l'aspetto che il Sodoma darà alle suore nelle rappre-

Fig. 218 — Roma, Farnesina. Peruzzi: Prospettiva.
(Fot. del Ministero dell'Educazione Nazionale).

sentazioni di Santa Caterina in San Domenico a Siena, e il divin Bambino ricorda i putti che nell'affresco di *Alessandro e Ros-*

Fig. 219. - Roma, Farnesina. Peruzzi: *La nascita di Venere*.
(Fot. del Ministero dell'Educazione Nazionale).

sane giocano con le armi dell'eroe o folleggiano sul talamo apprestatogli.

Anche nelle storiette del catino (fig. 225), con *Davide che uccide Golia*, il *Diluvio*, *Giuditta*, la *Natività di Cristo*, l'*Adorazione de' Magi*, la *Fuga in Egitto*, *Abramo che sacrifica Isacco*,

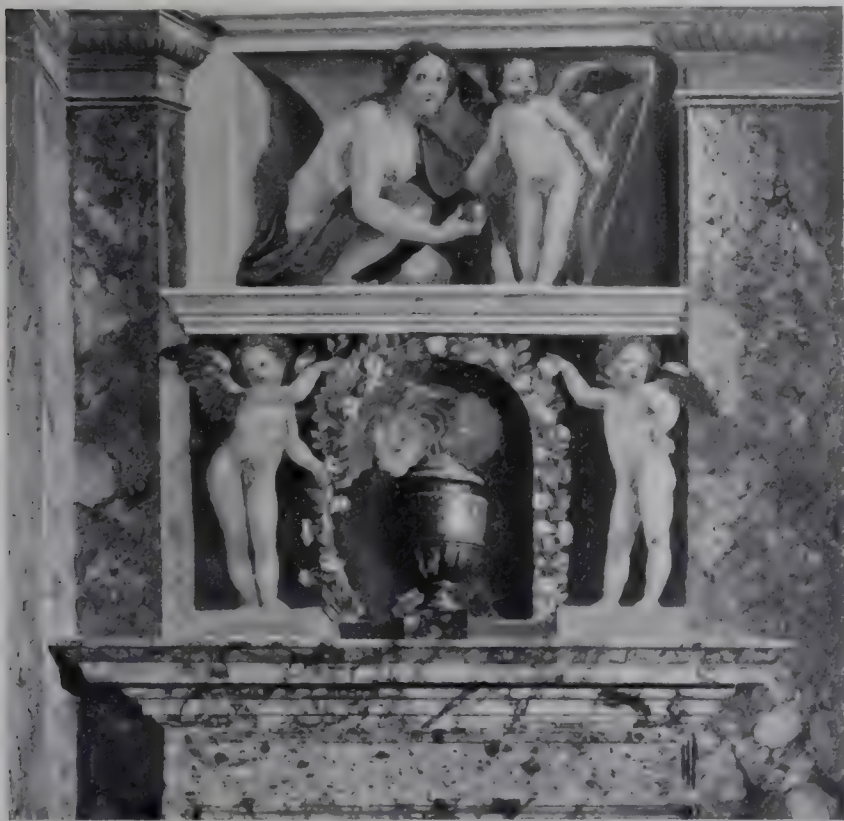



Fig. 220 — Roma, Farnesina. Peruzzi: Decorazione.
(Fot. del Ministero dell'Educazione Nazionale).

la *Creazione d'Eva*, *Mosè sul Sinai*, si sente dovunque l'influsso del Sodoma, che dà al Peruzzi, più di semplici forme, sentimento pittorico, come si vede nel *Diluvio*, ove il freddo, il classico, lo sculturale pittore si fa romantico nelle temporalesche luci; e queste staccano dal fondo cupo macchiette naviganti entro un battello, e balenan sull'arca, tra il silenzio e le tenebre delle acque. In altre scene si sente, per esempio nella *Epifania* del catino,

Fig. 221 — Roma, Farnesina. Peruzzi: *Venere e Adone*.
(Fot. del Ministero dell'Educazione Nazionale).

Fig. 222 — Roma, Farnesina. Peruzzi: *Le Ore.*
(Fot. del Ministero dell'Educazione Nazionale).

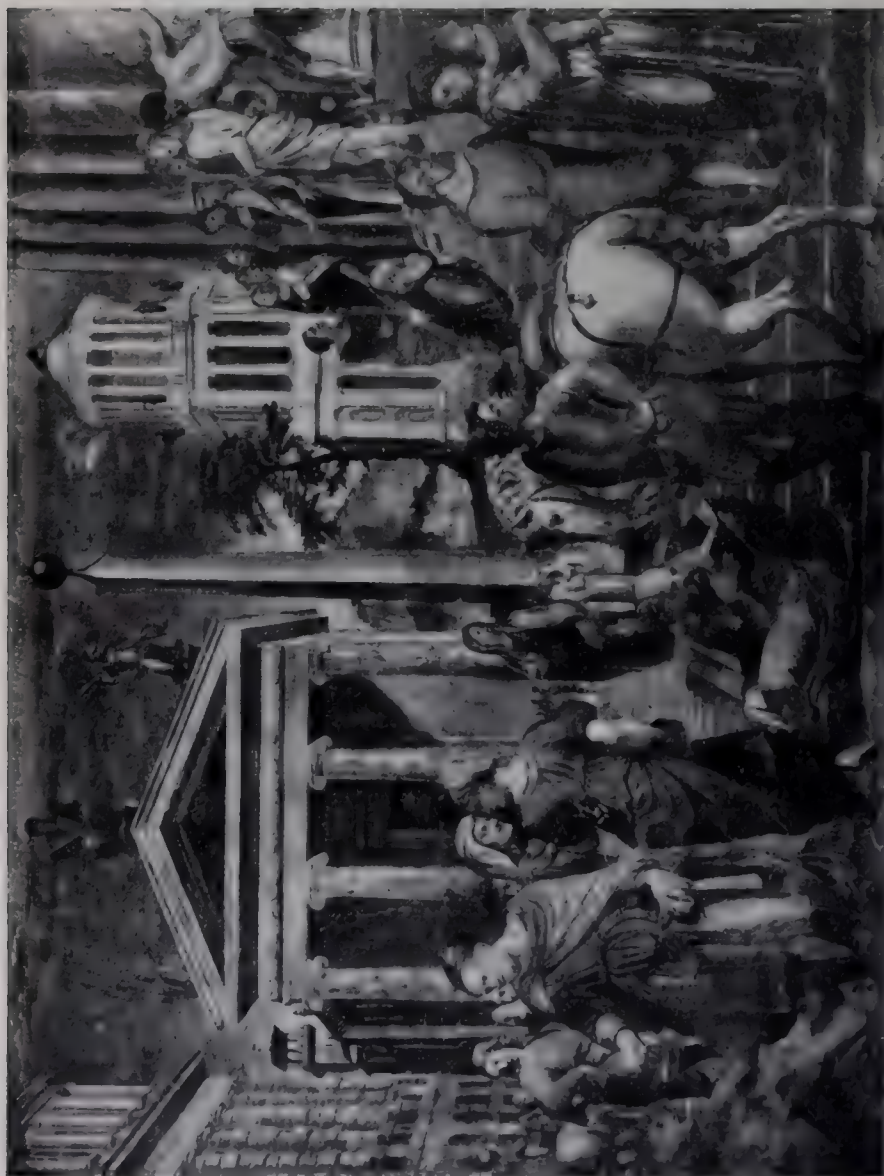



Fig. 223 — Roma, Santa Maria della Pace. Peruzzi: *La presentazione al Tempio.*
(Fot. Alinari).

(fig. 226), aleggiare lo spirito lombardo, tanto che al Cavalcaselle parvero qui manifestarsi certe relazioni con Gaudenzio

Fig. 224 — Roma, Santa Maria della Pace.
Peruzzi: *La Vergine col Bambino, due Sante e il donatore.*
(Fot. Anderson).

Ferrari. Son relazioni che il Sodoma diffuse, accenni all'arte lombarda che questi importò a Siena e a Roma.

Talvolta, come nella *Creazione d'Eva*, il Peruzzi mostra d'es-

Fig. 225 — Roma, Santa Maria della Pace. Peruzzi: Affreschi nel catino della cappella Ponzetti.
(Fot. Anderson).

Fig. 226 — Roma, Santa Maria della Pace. Peruzzi: *L'Epifania.*
(Fot. Anderson).

sersi accorto di Michelangelo; ma non sa accostarsi al ciclopico maestro, e traduce l'invenzione michelangiolesca nelle sue figurette di terracotta. In generale, ricorre al Sodoma, come nel riquadro maggiore con l'*Adorazione de' Magi*, e se qua e là fa capolino lo scultore, l'antiquario, anche nella generale composizione a piani scultorii, molto più si copron di carne le figure, si fan dolci gli aspetti, molli e chiaroscurate le forme, e perfino, come nel paggio a sinistra, languenti le espressioni alla maniera del Vercellese.

Questi affreschi del 1516 rappresentano il Peruzzi ligio al maestro venuto poc'anzi da Siena alla sua Farnesina. Intento all'architettura, egli non s'era affannato a farsi uno stile pittorico. Si era appena avvicinato a Raffaello, che assecondava più il suo spirito elegante di Senese di quel che potesse assecondarlo la terribilità del Buonarroti. Arrivato il Sodoma, tenero, carnoso, sorridente, fu attratto dall'arte sua, cui rimase fedele.

Santa Maria Maddalena e *Santa Caterina da Siena* in due figure laterali alla pala d'altare, nella prima cappella, a sinistra entrando, in San Silvestro al Quirinale (fig. 227-228), ci mostrano come, accendendosi nel colore, ripeta forme del Vercellese, il Peruzzi, che ancor tardi, dopo il sacco di Roma, quando, rifugiatosi a Siena ove trova liete accoglienze, nel dipingere a fresco, in Fontegiusta, *Augusto e la Sibilla* (fig. 229), richiama il Sodoma, pur classicheggiandolo a modo suo, rendendolo teatrale, e, nell'Arco delle due porte a Siena stessa, nella *Madonna col Bambino, il piccolo Giovanni e Santa Caterina* (fig. 230), riflette ancora il Sodoma, ma disseccato e inaridito. Chi scorra l'opera pittorica del Peruzzi, comprende come alla pittura egli si sia dedicato di straforo, così da non formarsi uno stile. E ciò più si vedrebbe nella decorazione pittorica della villa di Belcaro presso Siena, ora tanto guasta e rifatta da non permetterne lo studio. Nella cappella del Castello (fig. 231), vediamo ripetersi gli scomparti usati dal Peruzzi in Sant'Onofrio, al principio della sua dimora in Roma, come se, dopo tanto tempo, la sua fantasia di decoratore ripetesse il passato per forza d'inerzia. E le pitture

Fig. 227 — Roma, S. Silvestro al Quirinale.
Peruzzi: *Santa Caterina da Siena.*

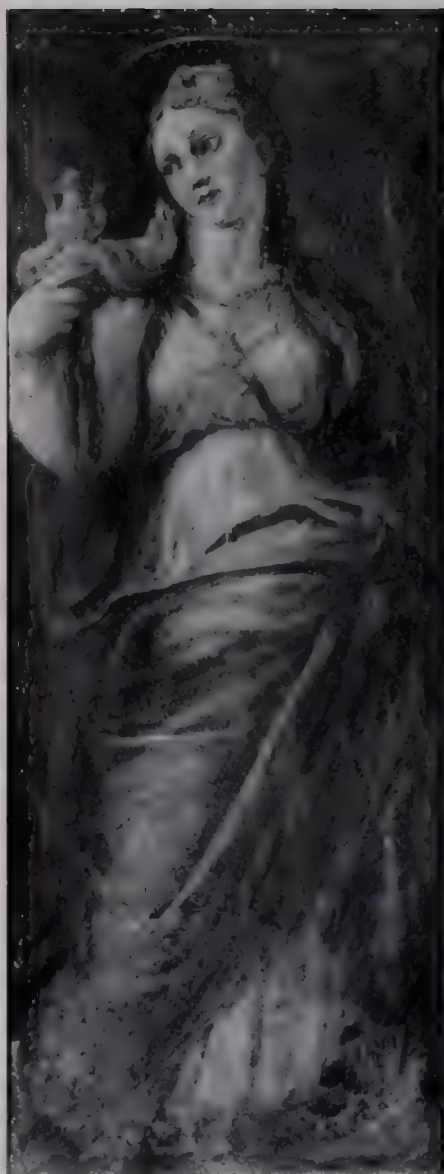



Fig. 228 — Roma, S. Silvestro al Quirinale.
Peruzzi: *La Maddalena*.

Fig. 229 — Siena, Chiesa di Fontegiusta. Peruzzi: *Augusto e la Sibilla.*
(Fot. Alinari).

Fig. 230 — Siena. Peruzzi: Affresco sull'Arco delle due porte. (Fot. Lombardi).

Fig. 231 — Siena (dintorni), Castello di Belcaro.
Peruzzi: Affreschi nella cappella.

ritraggono ancora del Sodoma, ma allungato, stirato classicamente, pulito come con la raspa sul legno. Le figurette della Madonna e dei Santi stanno in piedi a fatica entro le vesti agghindate, mostrando come le forme sculturali apprese dall'antico non comportassero l'ibrida unione con quelle del Sodoma [1].

---

[1] Catalogo delle opere:

S. Ansano a Dofana (Siena): *Madonna.*

Cerreto Ciampoli, Castello: Volta di un soffitto con una *storia di Scipione* (v. L. MARRI-MARTINI).

Chiusi, Duomo (Sagrestia): *Madonna e Santi* (BERENSON).

Dresda, Galleria di Stato: l'*Epifania.*

Hannover, Kestner Museum: 39, *Ritratto femminile* (? BERENSON).

Londra, Galleria Nazionale: 167, Cartone per *Adorazione dei Magi* (1521, BERENSON).

— Bridgewater House: *Adorazione dei Magi.*

Madrid, Prado: *Continenza di Scipione* (? MORELLI).

— — *Ratto delle Sabine* (? ID.).

Milano, Collez. Marchese Fossati: *Ritratto di un giovane* (? BERENSON).

Munster i./W., Kunstverein: 40, *Madonna e S. Giovannino* (BERENSON).

Roma, Collez. (già) del principe Chigi: *Le tre Grazie* (affresco).

— Farnesina, Sala di Galatea: Affreschi con le *Costellazioni* nel soffitto e nei peducci.

— — Sala del Fregio: Fregio con *scene mitologiche.*

— — Affreschi del salone superiore, nel gran fregio, nelle pareti, sul camino.

— Galleria Borghese: 92, *Venere* (?).

— Galleria Corsini: 706, *Fuga in Egitto* (?).

— S. Maria della Pace (cappella Ponzetti): *Madonna tra le Sante Brigida e Caterina, e il card. Ponzetti.*

— — *Fatti della storia sacra* (nella volta).

— — (Sotto la cupola, nel coro): *Presentazione al tempio.*

— S. Onofrio: Affreschi nell'abside, con *storie della Vergine, angeli, sibille e Apostoli.*

— Palazzo Massimo alle Colonne, Sala degli Arazzi: fregio decorativo.

— S. Pietro in Montorio: *Incoronazione di M. V.*, affreschi (?).

— — *Sibille*, affreschi (?).

— — *Virtù*, affreschi (?).

— S. Rocco a Ripetta: *Adorazione dei Pastori.*

— San Silvestro al Quirinale: *S. Maria Maddalena* e *S. Caterina da Siena*, in due quadri separati.

— Palazzo Venezia, Museo: *Cerere.*

— Villa Albani: *Madonna e Santi* (BERENSON).

Siena, Arco delle Due Porte: *Madonna col Bambino, S. Giovannino e S. Caterina*, affresco.

— Fontegiusta: *Augusto e la Sibilla* (1528).

— Palazzo Chigi-Saracini: *Giudizio di Paride* (in due versioni).

— — *Puttino.*

— — *Figura femminile.*

— Palazzo Pollini: Affreschi di un soffitto con la *continenza di Scipione, Natività, Lapidazione degli anziani.*

— Villa di Belcaro (presso Siena): Affreschi (c. 1535-36).

— — *Giudizio di Paride* (soffitto a terreno).

— — Decorazione della Loggia.

— — Abside della Cappella: *Santi e storie di martiri.*

— Villa Mieli (Le Volte): Affreschi in alcune volte (KENT).

III.

LA TRADIZIONE DEL SODOMA.

6.

VINCENZO TAMAGNI da SAN GIMIGNANO

LA VITA. - BIBLIOGRAFIA. - L'OPERA: Come il Brescianino, si attiene ai modelli di fra' Bartolommeo e della sua scuola nelle prime opere, ad esempio nella pala d'altare della Collegiata di San Gimignano, traducendoli in una sua maniera impacciata, arcaistica, tutta guernizioni e ornati di gusto plebeo. - Motivi tratti dal Sodoma nell'affresco in palazzo Pratellesi a San Gimignano, fiacco riflesso dell'arte di Andrea Brescianino. - Tra i migliori esempi della maniera di questo arcaistico pittore è la " Natività della Vergine " nella chiesa di Sant'Agostino a San Gimignano, specie di ruvido intarsio policromo composto con una certa infantile e ingenua vivezza. - CATALOGO DELLE OPERE.

1492, 10 aprile — Vincenzo di Bernardo di Chele Tamagni nasce a San Gimignano (G. MILANESI, *Doc. per la st. dell'A. sen.*, III, 51).

1505, agosto — È fra gli aiuti del Sodoma a Monte Oliveto. (Ivi, p. 92).

1506, 3 novembre — Pare abbia lasciato il Sodoma (che allora lavorava a Monte Oliveto) circa questo tempo, perchè nella data citata si rimborsano a Marchionne — altro allievo del Bazzi — 7 soldi, dati «a vincenzo quando partì» (CUST, op. cit., 97, n. 3).

1510 — Dipingeva ancor giovane alcune *storie della Vergine* ad affresco nella chiesa dei francescani di Montalcino, adesso quasi distrutte. Le firmava «*Vincentius iuvenis sangeminianensis me pinxit A.D.M.D.X*» (aveva infatti 18 anni).

1510-1512 — Secondo il MILANESI (Doc. cit.) appare dai libri dello Spedale di S. Maria della Croce in Montalcino che in questo tempo dipinse la *Madonna, Angeli e Santi* nel Pellegrinaio di quello.

1512 — Il Nomi-Pesciolini (in *Rass. bibl. dell'A. ital.*, VII, 1904, p. 3) suppone che andasse circa questo tempo a Roma, dove divenne allievo di Raffaello, che lo adoprò anche per le Logge. Dipinse (Vasari) in questa città varie facciate, oggi perdute.

1516 — Va in Umbria per affrescarvi in S. Maria ad Arrone, aiutato da Giovanni (Brunotti) da Spoleto, non dallo Spagna, come s'è sempre ripetuto. Gli affreschi sono firmati « *Vincentius de sco. Geminiano et Johannes de Spoleto faciebant. Restauratum P. honore virginus. M.D.XVI* » (il Cavalcaselle vi lesse erroneamente: 1521).

1520 — Pare che dopo la morte di Raffaello, avvenuta in questo anno, lasciasse Roma (Però vedi la data preced.).

1522 — Dipinge e firma una pala in S. Girolamo a San Gimignano.

1523 — *Natività di Maria* in S. Agostino a S. Gimignano. Firmata e datata.

1524 — Intorno a quest'anno affresca la nicchia superiore del pulpito in S. Agostino a S. Gimignano (Nomi-Pesciolini, art. cit.).

1525 — Secondo il Nomi-Pesciolini, tornò a Roma, ma vi stette solo due anni.

1525 — *Madonna e Santi* nella chiesa arcipretale delle Pomarance. (L. Pecori, *Storia della terra di S. Gimignano*, 499).

1526 — Ricorda il Milanesi (*Vite*, IV, 491, n. 2) che nel Monte di Pietà di Roma esisteva di lui uno *Sposalizio della Vergine*: tale opera è adesso nell'Accademia dei Lincei (« *Vincentius Tamagnus de sco. Geminiano pinxit . M.D.XXVI* »).

1527 — Secondo il Vasari, in seguito al Sacco di Roma lascia questa città.

1527 — *Assunzione* nella Madonna del Soccorso a Montalcino. Firmata e datata.

1528 — Eseguisce un affresco nel Monastero di S. Caterina a S. Gimignano (poi Palazzo Pratellesi).

1528 — *Incontro alla Porta Aurea* nella pievania di S. Salvatore ad Ischia presso Grosseto. (PECORI, op. cit., 500 s.).

1529 — Affreschi nella cappella di S. Niccolò da Tolentino in S. Agostino a S. Gimignano.

1530 — Muore intorno a quest'anno (nella 1ª edizione il VASARI dava il 1533)[1].

* * *

Altri artisti più deboli di Girolamo del Pacchia e di Andrea del Brescianino traggon qualche riflesso dal Sodoma. Tra questi è Vincenzo Tamagni, che nel quadro della chiesa collegiata di San Gimignano, la *Vergine in trono e Santi* (fig. 232), par abbia preso a modello, anzi che il Sodoma, Andrea del Brescianino, ispirandosi alle composizioni di Fra' Bartolommeo e di Mariotto Albertinelli, specie nel gruppo sacro, e lisciando, lustrando le inguantate figure, infondendo loro un'aria mite, tranquilla, dolcigna. È un pittore materiale, che taglia nel legno, con diligenza pedantesca, il loggiato peruginesco, la cattedra della Vergine, i grossi viticci e la greca dei fregi; e sfoggia nelle orlature delle vesti e nella corazza di San Michele lastre di lamiera gros-

[1] Bibliografia su Vincenzo Tamagni: G. VASARI, *Le Vite*, 1568 (ediz. Milanesi, Firenze, 1879, IV, 489 ss. e quella tedesca, del GRONAU, Strasburgo, 1910, IV, 96 ss.); L. LANZI, *Storia pittorica dell'Italia*, Bassano, 1795-96, I, 425 s.; P. ZANI, *Enciclopedia metodica delle Belle Arti*, Parma, 1824, p. 1ª, XVIII, 114; C. SANTI, *Sopra un dipinto a olio di V. da S. Gimignano*, ecc., in *L'Antologia*, vol. 42°, 1831, aprile, 135 ss.; A. N. TABARRINI, *Intorno al cognome di Vincenzo da S. Gimignano*, in *L'Antologia*, vol. 43°, 1831, luglio, 146 ss.; L. PECORI, *Storia... di S. Gimignano*, Firenze, 1853, 496 s.; G. MILANESI, *Documenti per la st. dell'arte senese*, Siena 1856, III, 50 s.; M. GUARDABASSI, *Indice-guida dei monumenti... dell'Umbria*, Perugia, 1872, 289; N. BALDORIA, *Monumenti artistici in S. Gimignano*, in *Arch. stor. dell'Arte*, III, 1890, 38; F. BROGI, *Inventario generale degli oggetti d'arte della provincia di Siena*, Siena, 1897; U. NOMI-PESCIOLINI, *Il pittore V. T. e le sue opere*, in *Rass. bibl. dell'A. ital.*, VII, 1904, 1 ss.; R. H. H. CUST, *G. A. Bazzi*, Londra, 1906, 96, 269 s.; G. B. CAVALCASELLE e G. A. CROWE, *Storia della pitt. ital.*, edizione inglese di E. Hutton, Londra 1909, III e di L. Douglas e T. Borenius, Londra, 1914, V, 437 s.; A. SEGARD, *G. A. Bazzi detto il Sodoma*, Parigi, 1910, 210; J. C. GRAHAM e E. M. DERBISHIRE, *S. Gimignano of Valdelsa in Tuscany*, Roma, 1910; E. JACOBSEN, *Sodoma und das Cinquecento in Siena*, Strasburgo, 1910, 39; L. LANZI, *Terni*, 1910, 103; E. CASTALDI, *Come il Sodoma fu invitato... a S. Gimignano nel 1513*, in *Rass. d'A. sen.*, XIII, 1920, 97 ss.; E. MARRI, *S. Gimignano*, Firenze, 1921; L. CHELLINI, *S. Gimignano e dintorni*, Modena, 1921; U. GNOLI, *Pittori e miniatori nell'Umbria*, Spoleto 1923, 343; G. DAINELLI e G. POGGI, *Itinerari automobilistici d'Italia: Toscana*, Firenze, 1924; A. E. SOLAINI, *Sommario della storia e guida... di Volterra*, Volterra 1927, 84.

samente adorne. Anche la parte centrale dell'affresco di palazzo Pratellesi (ora biblioteca), a San Gimignano (fig. 233), è un fiacco riflesso dell'arte gentile di Andrea del Brescianino: vi si rivedono le figurine inguantate, una delle quali, Santa Caterina, ricorda

Fig. 232 — S. Gimignano, Collegiata. V. Tamagni: *La Vergine in trono e Santi.* (Fot. del Ministero dell'Educazione Nazionale).

forme primitive del Peruzzi; motivi bartolomeeschi, come il baldacchino goffamente impostato al seggio di Maria; ornamenti di grossolana vivezza come le stellette d'oro sul manto della Vergine. La composizione è divisa quasi in un trittico: l'abside dove è la Vergine, con S. Caterina d'Alessandria e S. Niccolò e,

Fig. 233 — San Gimignano, Pal. Pratellesi ora Biblioteca. . V. Tamagni: *Sposalizio di S. Caterina.*

nella crociera, aperta come loggiato sul paesaggio di stampo umbro-senese, i due Santi Girolamo e Benedetto. In alto, sul cornicione del loggiato, due putti nudi reggono la stoffa del bal-

Fig. 234 — S. Gimignano, S. Agostino. V. Tamagni: *La Natività della Vergine.*

dacchino, che il pittore immagina passi sopra le mensole del soffitto. Questo motivo ornamentale, d'angioletti e di festoni di drappo goffamente svolti, e la figura di San Benedetto, richiamo ai primitivi tipi del Sodoma, sono le sole tracce, nelle due opere

Fig. 235 — S. Gimignano, Convento di S. Girolamo.
V. Tamagni: *Madonna in Trono e Santi.*

ora ricordate, dell'influenza del Vercellese sul mediocrissimo pittore, che par s'ispiri più direttamente ai delicati esempi del Brescianino.

Qualche distacco da queste opere si nota nella *Natività di Maria* della chiesa di Sant'Agostino a San Gimignano (fig. 234), che trae certa popolare vivezza dai contorni taglienti delle figure, dalle vesti a colori intensi, dalla rinuncia al chiaro-scuro evanescente. Sulla coltre del letto, sugli orli del baldacchino, nelle cuffie delle donne presso Maria, il pittorello ripete gli ornati sgargianti metallici; ricorre alle scritte per presentare i personaggi; disegna infantilmente gli alberi dello sfondo di paese, e, incapace di scorci, par incastri nel letto di Sant'Anna la damina con libro a piè del letto, disegnata a contorni precisi e lignei, con certa grazia civettuola. Non più ammorbidite dalle sfumature alla Brescianino, le immagini sembran tutte di legno dipinto, tagliate a larghi e sommarî contorni e incapaci di girare, di muoversi: tutte han volti pesanti, grossi occhi neri e sbarrati, gesti d'automi: la donna che mesce l'acqua, le ancelle col piatto e col bicchiere, la puttina benedicente: eppure, in questa semplicità campagnola di costumi e d'espressioni, nelle giovani donne incantate, nella mimica impacciata, nella mascheretta di befana della vecchia orante, il legnaiolo pittore, che firma compiaciuto il dipinto di San Gimignano, ha, di fronte alle altre opere, un pregio d'ingenuità, un'impronta popolaresca, meno spiacevole che la pretesa di vezzi cittadini, cui mira nel trittico Pratellesi della collegiata di San Gimignano, o lo sgangherato barocchismo che imperversa nella gloria d'angeli sovrapposta alle monotone figure della Vergine in trono e dei Santi nella pala del Convento di San Gimignano (fig. 235). Quando si studia di riflettere, come nel primo caso, le delicatezze dello sfumato di Andrea Brescianino, o, come nel secondo, di tendere al ghiribizzo beccafumiano, il cattivo gusto devasta l'arte meschina del pittore [1].

---

[1] Catalogo delle opere:

Arrone (Spoleto), S. Maria: (Affreschi, con Giovanni Brunotti da Spoleto, a. 1516).

— — Abside: *Visitazione*.

Arrone (Spoleto), Abside: *Sposalizio.*

— — — *Monogramma di S. Bernardino.*

— — — *Fuga in Egitto.*

— — — *Disputa nel tempio.*

— — Volta: *Incoronazione.*

— — — *Morte di Maria.*

— — — *Adorazione dei Pastori.*

— — Pilastri: *Quattro Santi.*

Asciano, Collegiata: *Madonna col Bambino, angeli e Tobiolo* (CUST).

Firenze, Gall. Corsini: Tondo con la *Madonna, il Bambino e sei angeli.*

S. Gimignano, S. Agostino: Porta di fianco, esterno: Lunetta, *Madonna, due angeli e due Santi.*

— — I° altare a destra (capp. S. Nicola da Tolentino): Affreschi, *Madonna col Bambino, due angeli volanti e i Ss. Nicola, Rocco e Paolo Eremita* (1529).

— — Capp. di S. Anna: *Nascita della Madonna* (1523).

— — Pulpito (1524): *Crocifissione con due Agostiniani.*

— — — *Due Profeti, di cui uno Elia.*

— — Altare della Croce: Lunetta con la *Pietà.*

— — — *Festone, e testa di un angiolo.*

— Barbiano (pr. S. Gimignano), Chiesa ed ex convento di Monte Oliveto: Lunetta con la *Mad. e due Santi olivetani.*

— S. Chiara: *La Madonna, S. Sebastiano e S. Bartolo.*

— Collegiata: *S. Pietro Martire e S. Domenico* (mezze figure in una predella).

— — *Madonna e i Ss. Nicola da Tolentino, Lucia, Agostino, Monica, Michele Arcangelo* (nel coro).

— S. Girolamo: *Madonna coi Ss. Giov. Gualberto, Benedetto, Giovanni Battista e Girolamo* (1522).

— Palazzo Pratellesi (ex Convento di S. Caterina): Affresco con la *Vergine, e il Bambino che dà l'anello a S. Caterina.* Assistono i *Ss. Niccolò, Benedetto, Girolamo. Due angeli reggono un padiglione* (1528).

— Palazzo Pubblico (affresco presso la finestra nella sala X del Museo): Tondo con la *Madonna e Bambino* (CHELLINI).

— S. Pietro: *Madonna e i Ss. Pietro e Antonio* (1531).

— Spedale: Rettangoli con tondi e ornati nell'Infermeria degli uomini. (NUMI-PESCIOLINI).

— Via S. Giovanni: Tabernacolo con *Vergine, Bimbo benedicente*; nell'imbotte è *S. Gimignano* (BROGI).

Montalcino, Comp. di S. Antonio Abate. Testate di cataletto: *S. Antonio.*

— — — *S. Michele.*

— — — *S. Cerbone.*

— — — *Pietà.*

— S. Francesco. Affreschi in una cappella: 1510, *Sposalizio di M. V.*

— — — *Nascita di M. V.*

— — — *S. Nicolò di Bari.*

— — — *Storie di Simon Mago.*

— — — *S. Pietro incontra Cristo.*

— Madonna del Soccorso: *Assunzione della Vergine coi Ss. Rocco e Tommaso* (1527, già in S. Rocco).

— Spedale di S. Maria della Croce (Ex Pellegrinaio, 1510-12): *Madonna incoronata da angeli, e i Ss. Girolamo e Gregorio.*

— — — *David.*

— — — *Giosuè.*

— — — *Donna in ginocchio, e due uomini.*

— — — *Sei personaggi della storia Romana* (a chiaroscuro).

Monte Oliveto Maggiore, Convento: Affreschi sulle pareti di una stanzetta nell'appartamento del Padre Generale (CUST).

— — Tondo con *Madonna, Bambino e un olivetano* (ID. Sulla parete della guardaroba).

Poggibonsi, S. Maria Assunta: *Resurrezione di Cristo.*

Pomarance, Chiesa arcipretale: *Madonna e i Ss. Giov. Battista, Sebastiano, Lucia e Martino.* (1525).

Roma, Accademia dei Lincei: *Sposalizio di M. V.* (1526).

— — *Ritratto di donna.*

S. Salvatore a Ischia (Grosseto), Pievania: *Incontro alla Porta Aurea.* (1528).

Siena, Accademia: 413, Predella con *scene della Passione,* annessa alla *Deposizione* del Sodoma (CUST).

Spoleto, Duomo (Capp. Eruli): *S. Girolamo* e *Crocifissione.* (Affr. con Dono Doni, lo Spagna e Jacopo Siculo).

Volterra, Oratorio di S. Cristoforo: *Madonna.* (Aff. SOLAINI).

III

LA TRADIZIONE DEL SODOMA.

7.

DOMENICO BECCAFUMI

LA VITA. - BIBLIOGRAFIA. - L'OPERA: Sue prime opere caratteristiche per il taglio rude e sommario delle forme: la " Visitazione " in Santa Maria della Scala e il trittico della " Trinità " nell'Accademia di Siena. - Echi dell'arte di fra' Bartolommeo e di Mariotto Albertinelli in questa seconda opera. - Echi del Perugino nel chiaro spazio della composizione raffigurante le " Stimmate di Santa Caterina " nell'Accademia senese, capolavoro della giovinezza del Maestro. - Bizzarrie e stravaganze compositive nella pala di San Paolo, appartenente al Museo dell'Opera del Duomo, il cui fondo paesistico offre tuttavia brani sorprendenti d'impressionismo pittorico. Ritmo decorativo della linea nelle composizioni dello " Sposalizio della Vergine " e del " Transito " sulle pareti dell'oratorio di San Bernardino a Siena, ove più chiaramente che nelle precedenti opere s'infiltrano elementi dell'arte del Sodoma. - Eleganze e preziosismi nella " Natività " della chiesa di San Martino a Lucca, e nel tondo della " Sacra Famiglia " di Sinalunga. - Si accentuano, nel quadretto di Lucca raffigurante " Scipione e la moglie di Dario ", le tendenze verso il cangiantismo cromatico e le caratteristiche deformazioni prodotte dai contorni spezzati e dagli sbalzi improvvisi di luce ed ombre. - Capolavori di questo periodo dell'arte beccafumiana: la " Fuga di Clelia " e il " Martirio di Santa Lucia " nella Casa d'Arte Duveen, mirabili per delicatezza pittorica. - Ricerca di effetto spettacoloso, fantasmagorico, alla maniera fiamminga, nella " Vittoria di San Michele Arcangelo " all'Accademia di Siena, nella " Discesa di Gesù al Limbo ", e poco più tardi negli affreschi della sala del Concistoro in palazzo pubblico a Siena, nello spettacolo pirotecnico della " Vittoria di San Michele " della chiesa del Carmine a Siena. - Esaltazione dell'effetto pittorico mediante la luce nei grandiosi " Evangelisti " della Cattedrale di Pisa e nel " Sant'Antonio Abate " del cataletto della Misericordia. - Altri caratteristici esempi dell'audace e bizzarra maniera beccafumiana, che disgrega la forma valendosi della linea tormentata e di schiarimenti e oscuramenti improvvisi del colore, i due quadri con " Storie di Mosè " nel Duomo di Pisa. - La " Natività di Maria " nell'Accademia senese, tra le ultime opere del Beccafumi, e quasi il suo testamento pittorico per vivezza qualitativa di colore, senso di parmigianinesca eleganza, fusione del principio di volume e di linea con quello di luce e d'ombra. - CATALOGO DELLE OPERE.

1486 circa — Nasce intorno a quest'anno, al podere delle Cortine presso Montaperti, Domenico (Mecuccio o Mecarino) di Giacomo di Pace. Il cognome di Beccafumi lo prese poi dal suo protettore Lorenzo Beccafumi, che, visto l'ingegno del ragazzo, lo fece studiare. La data di nascita viene indicata anche nel

1482 (BALDINUCCI) o nel 1484 (ROMAGNOLI): siccome il VASARI dice però che morì nel 1551 (data sicura), a 65 anni, così il còmputo porta al 1486.

1502 — Vive in una casa a Stalloreggi in Siena con Giovanni di Sandro, suo amico.

1510 — Intorno a questa data andò a Roma. Il VASARI (v. ediz. MILANESI, Firenze 1880, V, 633 ss.) dice che vi si recò « essendosi scoperte... la cappella di Michelagnolo e l'opera di Raffaello da Urbino »: tuttavia la Sistina non fu scoperta che nel 1512, quando il B. è documentariamente ricordato a Siena: di Raffaello potè vedere la stanza della Signatura. A Roma, dice il Vasari, stette poi meno di due anni.

1512 — È a Siena. Gli viene allogato l'affresco dell'*Incontro di Anna e Gioacchino* per lo Spedale della Scala. Dipinge anche la volta della cappella del Manto, ivi.

1513, 6 maggio — Commissione del trittico con la *Trinità e quattro Santi* per la Madonna del Manto, oggi all'Accademia di Siena. L'opera fu eseguita per Battista d'Antonio d'Avena. Era finita l'anno stesso, quando venne stimata dal Pacchiarotti (CAVALCASELLE e CROWE, ediz. inglese del 1914, vol VI, p. 6).

1513 — In quest'anno deve aver eseguita la facciata de' Borghesi, fatta, come dice il Vasari, « a concorrenza » col Sodoma che decorava quella de' Bardi. Siccome la eseguì « in quel tempo medesimo » che il Bazzi dipingeva la sua, della quale ebbe commissione l'8 novembre 1513, così vien supposto che potesse risalire a quell'anno o ai primi del seguente. È perduta. Il Vasari data, sbagliando, l'una e l'altra facciata col 1512.

1514 — Era finito l'affresco su ricordato per la Madonna del Manto e veniva pagato all'artista. Una *Resurrezione di Lazzaro*, che v'era, venne distrutta dal terremoto del 1798.

1515 — Il *S. Paolo*, già nella Corte degli Uffiziali (Cfr. PALMIERI-NUTI, *Discorso sulla vita e le opere di D. B.*, Siena 1882).

1517 — Ha commissione degli affreschi in S. Bernardino (TROTTA-TREYDEN, *Das Leben und die Werke des... D. B.*, in *Repertorium fur Kw.*, 1920, 90).

1518, 31 dicembre — Aveva dipinto lo *Sposalizio* e il *Transito della Vergine* in S. Bernardino (MILANESI, op. cit., III, 165).

1519, 11 marzo — Pagamenti per la storia sotto la cupola, vale a dire per i cartoni delle *storie d'Elia* da farsi per l'impiantito del Duomo senese (MILANESI, op. cit., 165).

1520, 3 novembre — Pagamenti per i cartoni del pavimento citato (ID.).

1521 — Compra fogli per le dette storie (MILANESI).

1521, 3 aprile — Pagamenti per il pavimento. (CUST, *The pavement masters of Siena*, Londra 1901, 95).

1521, 26 luglio. — Pagamenti per un cataletto alla compagnia di S. Lucia.

1521, 6 settembre — Pagamenti per « tre storie d'Elia e del re Agabe in tre tondi sotto la pupola (*sic*) di Duomo » (CUST).

1523 — Circa quest'anno, dipinge la *Natività* in S. Martino per Anastasia di Nanni Marsili (morta nel 1524).

1524, 18 giugno — Pagamenti per « avere disegniata e dipenta l'ultimo tondo dela storia del re Agabe e d'Elia quando vanno a fare sacrifizio, e due mandorle con certe figure, e disegniato un fregio » (MILANESI e CUST).

1524, settembre — Ha dipinto un quadro con « più figure per la tavola della Madonna » alla Madonna delle Fornaci, per conto dello Spedale (MILANESI).

1524 — Comincia gli affreschi nel Palazzo Agostini, poi Bindi-Sergardi (TROTTA-TREYDEN, 96).

1525 — Ha disegnato *Mosè che fa scaturir l'acqua della rupe* per il Duomo (MILANESI, III, 166).

1525 — Finisce gli affreschi nel Pal. Bindi-Sergardi (TROTTA TREYDEN, 97).

1526, 6 agosto — Avendo fatto a Francesco Petrucci « già più anni una letthera (= lettiera) con figure e colonne tonde » (perduta) di cui gli son stati pagati solo 120 su 180 ducati, chè tanto gli era stata stimata, chiede agli Uffiziali dei Quattro di Biccherna (essendo stati confiscati i beni del Petrucci) il pagamento dei restanti 60 ducati (BORGHESI e BANCHI).

1527, 4 settembre — Siccome non ha ricevuto nulla, non ostante la sentenza favorevole dei Quattro di Biccherna, chiede la stessa cosa ai Signori di Balia, specificando che l'opera era stata eseguita « già sono anni octo incirca »: ne è dato un po' diverso il prezzo di stima (deciso dal Sodoma e da Giovanni di Lorenzo pittore) come di 175 scudi, e la somma ricevuta, come di 107 (MILANESI).

1528, 20 marzo — Aveva già dipinto per S. Spirito all'altare della Pietà una tavola con predella, valutata circa 100 ducati. È con ogni probabilità la pala nella collez. Saracini, proveniente da quella chiesa (MILANESI, DE NICOLA, DAMI).

1529, 5 aprile — Allogagione degli affreschi nella Sala del concistoro in Palazzo Pubblico, da farsi in un anno o al massimo in 18 mesi (MILANESI).

1530, 30 maggio — « Ad bonum computum » per l'opera in Palazzo Pubblico gli son dati 91 ducati e 9 scudi d'oro (MILANESI).

1531 — Denunzia dei beni di D. B. Stava nel Tergo di Città « populo della abadia all'archo e champagna di santa aghata », in casa propria. Aveva anche una « possissioncella » nel comune di S. Apollinare, e un castagneto. Con lui v'erano un figlio di 8 anni e una figlia di 9 (GAYE). La denunzia fu letta l'11 novembre.

1531, 30 agosto — Ha 120 scudi per il disegno di *Mosè sul Sinai*, *Mosè che infrange le tavole della Legge*, *Idolatria degli Israeliti* per il pavimento: la stima fu fatta da Baldassarre Peruzzi (MILANESI e CUST).

1532, 31 agosto, 20 ottobre — Pagamenti per gli affreschi in Palazzo Pubblico (MILANESI, III, 109).

1535, 22 aprile — La Signoria delibera di far proseguire a D. B. le pitture della Sala del Concistoro, impegnandosi l'artista a darle finite col prossimo mese di giugno (BORGHESI e BANCHI).

1535, 10 e 30 luglio. — Lavora ancora alla volta della Sala del Concistoro (MILANESI).

1535, 2 agosto — Pagamenti per la pittura compiuta (BORGHESI e BANCHI).

1536, 6 aprile — Lavora alla sala suddetta (MILANESI).

1536, 6-19 aprile — Prende parte agli apparati per la venuta di Carlo V, compiendo un gran cavallo per 70 scudi (VASARI, BORGHESI e BANCHI).

1537, 12 settembre — Aveva finita la tavola per l'altare di S. Bernardino a Siena.

1537, 14 novembre — Pagamenti per il quadro con l'*Adorazione del Vitello d'Oro* per il Duomo di Pisa (TANFANI-CENTOFANTI).

1538, 27 febbraio (stile pisano) — Pagamento per il *Castigo di Core Datan e Abiron*, collocato accanto al *Vitello d'Oro* nel Duomo di Pisa (SUPINO).

1538, 22 giugno — Pagamenti per il *Vitello d'Oro* di Pisa (SUPINO, TANFANI-CENTOFANTI).

1539, 1° luglio — *S. Giovanni* e *S. Luca* son mandati da Siena a Pisa, per il Duomo (SUPINO).

1539, 24 dicembre — Son finiti e consegnati al Duomo di Pisa anche il *S. Matteo* e il *S. Marco* (SUPINO).

1540, 10 agosto — Ha dipinto il cataletto alla compagnia di S. Antonio Abate (= Misericordia) in Siena, per 120 lire.

1540, 9 ottobre (stile pisano) — Si fanno patti con lui, che doveva venire « fra du' mesi in Pisa » per una pittura rappresentante i *Ss. Lorenzo, Caterina e Margherita*, per il Duomo (poi bruciata) v. SUPINO.

1541, 22 febbraio — Gli è allogata una *Madonna col Bambino e i Ss. Matteo, Silvestro, Turpè e Jacopo*, « che la faci a Siena »: gli fu poi tolta, e data ad altri (VASARI-MILANESI, SUPINO, TANFANI-CENTOFANTI).

1541 — Probabilmente in quest'anno va a Genova, a lavorare per il principe Doria: infatti nella denunzia dei beni di questo anno è ricordata solo la moglie di D. B. (DAMI, op. cit.). Cadrebbe così l'affermazione del Vasari che le pitture di Pisa seguissero quelle di Genova: altrimenti bisognerebbe credere si recasse in Liguria nel 1536 circa, d'estate (VASARI-MILANESI).

1543 — Dipinge, secondo il TROTTA-TREYDEN, la *Nascita di Maria Vergine* per S. Paolo, ora all'Accademia di Siena.

1544 — Affreschi nell'abside del Duomo di Siena.

1544 — Comincia il *Sacrificio d'Abramo* per il pavimento (TROTTA-TREYDEN).

1547, 20 maggio — Pagamenti per la tavola coi *Ss. Lorenzo, Caterina e Margherita*, fatta anni prima per il Duomo di Pisa (TANFANI-CENTOFANTI).

1548 — Denunzia di beni (il DAMI corregge la data 1546 indicata erroneamente dal GAYE e MILANESI), dove appare il suo patrimonio terriero cresciuto rispetto alla precedente del 1531. L'artista vi si dice « vechio cho la donna e 3 figlie femenine di 11 e di 13 anni, e un figlio mastio ». Fu letta il 4 d'aprile.

1548, 11 agosto — Ha 80 lire di rimborso per il bronzo che adopra nella fusione degli otto Angeli per il Duomo di Siena (MILANESI).

1548 — Data sopra una tavoletta di Biccherna attribuitagli, all'Archivio di Siena.

1548 — Fa istanza ai governatori di Siena perchè gli sia finita di pagare da messer Gabbriello d'Antonio da Sarteano « una tavola d'altare con più figure et suoi ornamenti » (BORGHESI e BANCHI).

1549, 26 febbraio — È occupato nella fusione degli Angioli (Milanesi).

1550, 30 giugno — Ha finito i primi Angioli (Milanesi).

1551 — Deve avere 11600 lire « per la fattura a tutte sue spese di otto Angiuoli, furo posti alle 8 cholonne in Duomo, come si vede », a regola di 3000 lire al paio con le loro basi, detrattene 400 lire « per li due posamenti (= peducci, basi) chè non li fè esso messer Domenico ». (Milanesi).

1551, 18 maggio — Muore ed è sepolto in Duomo [1].

* * *

Del primo affresco di Domenico Beccafumi, in Santa Maria della Scala a Siena, eseguito nel 1512, poco ci è dato distinguere, tanti sono i guasti, le scrostature d'intonaco. Dietro il gruppo s'innalza una rupe, motivo leonardesco importato dal Sodoma a Siena; e forma paravento tra il fondo di cielo striato e l'arcone composto dalle due figure di Anna e Gioacchino (fig. 236), massicce, tagliate a colpi d'ascia in tronchi d'albero e digrossate dalla pialla, che smussa i piani, arrotonda gli angoli per trarne le lucentezze care al maestro fin da questo suo ruvido inizio

---

[1] Bibliografia su Beccafumi: Vasari, *Le Vite* (ed. Milanesi), Firenze, 1882, VI, 633 ss.; ed ediz. tedesca del Gottschewski e Gronau, Strasburgo, 1910. V. Ugurgieri, *Le Pompe Sanesi*, Siena, 1649, II, 359 ss.; J. von Sandrart, *L'Academia Todesca... o Teutsche Academie der edlen... Künste*, Norimberga, 1675, 120 s., 208 s.; Baldinucci, *Notizie*, ecc. (1681-88), ediz. Milano 1811, VI, 292 ss.; Borghini, *Il Riposo*, ediz. del Biscioni, 1730, 382 ss.; Bottari, *Raccolta di lettere* (1754-73) ediz. Ticozzi, Firenze, 1822, I, 421 ss.; Pecci, *Ristretto delle cose più notabili di Siena*, Siena, 1759-61; Soprani e Ratti, *Vite de' pittori, scult. e arch. genovesi*, Genova, 1768, 391 ss.; *Serie degli uomini i più illustri nella Pittura, Scult. e Arch.*, Firenze, 1772, V, 11 ss.; Faluschi, *Breve relazione di Siena*, Siena, 1784 e 1815; Della Valle, *Lettere Sanesi*, Roma, 1786, 200 ss.; Da Morrona, *Pisa illustrata*, Pisa, 1787-93; *L'Etruria pittrice*, Firenze, 1791, I, tav. 49; Gigli, *Diario senese*, ediz. del 1854, Siena; Lanzi, *Storia pittorica della Italia*, Bassano 1809, I, 336 ss.; Gaye, *Carteggio inedito d'artisti*, Firenze, 1840, II, 244 ss. e 355; Romagnoli, *Biografia cronologica de' Bellartisti senesi*, Siena, Bibl. Comun., L, II, VI, 507 ss.; Id., *Guida di Siena*, Siena, 1840; Rosini, *Storia della pittura italiana*, Pisa 1845, V, 52 ss.; G. Milanesi, *Doc. per la st. dell'a. senese*, Siena, 1856; Nagler, *Monogrammisten*, Monaco, 1858; Passavant, *Le Peintre-Graveur*, Lipsia, 1860, I, 153; VI, 149 ss.; Labarte, *Hist. des arts industriels*, Parigi, 1866, IV, 311 s. e 315 s.; Mussini, *Il pavimento del Duomo di Siena e il prof. A. Franchi*, Firenze, 1880; Palmieri-Nuti, *Della vita e delle opere di D. B.*, Siena, 1882; Supino, *I pittori e scult. del Rinasc. nella Primaziale di Pisa*, in *Arch. stor. dell'A.*, 1893, VI, 442; A. Venturi, *Nelle*

d'arte. Un nudo semisdraiato e un levriero intento, ancora si distinguono a sinistra della lunetta; a destra un gruppo di donne, due nell'ombra, tagliate a piani sommari di chiaroscuro come suole il Beccafumi, una in luce, sul fondo abbrividente di cielo, a braccia conserte e testa china. In questa immagine già appare definito il tipo muliebre del Maestro, con la piccola testa sul lungo collo di cigno, lo sguardo acuto, lo slancio della forma [1].

La *Trinità* nel centro del trittico dell'Accademia senese, dipinto l'anno successivo (fig. 238), mostra più chiara la derivazione dagli esemplari di Fra' Bartolommeo e della sua scuola: il gruppo dell'Eterno con la colomba e il Crocifisso è composto come nel quadro di Mariotto Albertinelli all'Accademia di Firenze; e similmente, nei due quadri, si dispongono ad arco sul cumulo di nubi, da cui s'innalza la croce, due angioletti in simmetria. Il Senese altri ne aggiunge velati dall'ombra delle nuvole, sfumati nella distanza di luce; e costruisce il gruppo secondo uno schema di rigida simmetria, contrario allo schema seguito dal collaboratore di Fra' Bartolommeo. Questi lascia libere le mani dell'Eterno benedicente, che lieve inchina il volto triste verso la terra, e fa che il Cristo riposi, morbido, sull'ombra dilatata del manto che esce da un calice di nuvole; il Beccafumi

pinac. d'Italia, stessa rivista e anno, 410, 413; Brogi, *Inventario degli oggetti d'arte della provincia di Siena*, Siena, 1897; Borghesi e Banchi, *Nuovi dcc. per la st. dell'a. senese*, Siena, 1898; *Misc. stor. sen.*, 1898, V, 25; Tanfani-Centofanti, *Notizie di artisti tratte dai dcc. pisani*, Pisa, 1898; Cust, *The pavement masters of Siena*, Londra, 1901; Burkhardt, *Gesch. der Renaiss. in It.*, IV ediz., Stuttgart, 1904; Ricci, *Catalogo della mostra d'antica arte senese*, Siena, 1904; Kristeller, *Kupferstich und Holzschnitt*, Berlino, 1905; Thieme-Becker, *Künstler-Lexikon*, Lipsia, 1909, III (von Seidlitz); Jacobsen, *Das Cinquecento in Siena*, Strasburgo, 1910, 97 ss.; Berenson, *Central It. Painters*, Londra 1911, 144 ss.; De Nicola, *Arte inedita in Siena, ecc.*, in *Vita d'Arte*, 1912, X, 55 ss.; Papini, *Pitt. ined. del Sodoma e del B.*, in *Boll. d'Arte*, 1913, 330 ss.; Cavalcaselle e Crowe, *Storia ecc.*, nell'ediz. di Borenius e Langton Douglas, Londra, 1914, VI, 6, 9, 27; Dami, *Siena e le sue opere d'arte*, Firenze, 1915; Id., *D. B.*, in *Boll. d'Arte del M. P. I.*, 1919, 9 ss.; Trotta-Treyden, *Das Leben und die Werke des seneser Malers D. B. gennant Mecarino*, in *Repertorium für Kw.*, 1920, 83 ss.; Voss, *Die Malerei der Spätrenaissance in Rom und Florenz*, Berlino, 1920, I, 196 ss.; C. Gamba, in *Dedalo*, 1920-21, 181 ss. e 519 ss.; Serra, in *Boll. d'Arte*, 1921-22, 188 ;M. Pittaluga, *L'incisione italiana nel Cinquecento*, Milano, 1930.

[1] La parte rovinata dell'affresco si può ricostruire con l'aiuto del bellissimo disegno (fig. 237) per incisione, di evidente carattere parmigianinesco, e certo eseguito più tardi dal Beccafumi. Qualche variante è nel gruppo delle donne, seriche figure a strascico, una delle quali, che si volta a parlare a una ancella, par soffiata nell'aria, tanto è lieve entro la guaina della tunica aderente.

restringe le forme entro il rettangolo, le innalza ripide, a netti piani perpendicolari, e presenta l'Eterno in frontalità assoluta, componendo il gruppo divino come enorme bilanciere, in meticolosa simmetria. Con le figure di legno lucente, squadrate a colpi d'accetta e piallate, il Senese fa un primo tentativo di raggiungere quello *spettacoloso*, che sarà tra le caratteristiche fondamentali della sua arte: trasforma la dolce mestizia dell'Eterno di Mariotto Albertinelli in cipiglio da Giove tonante,

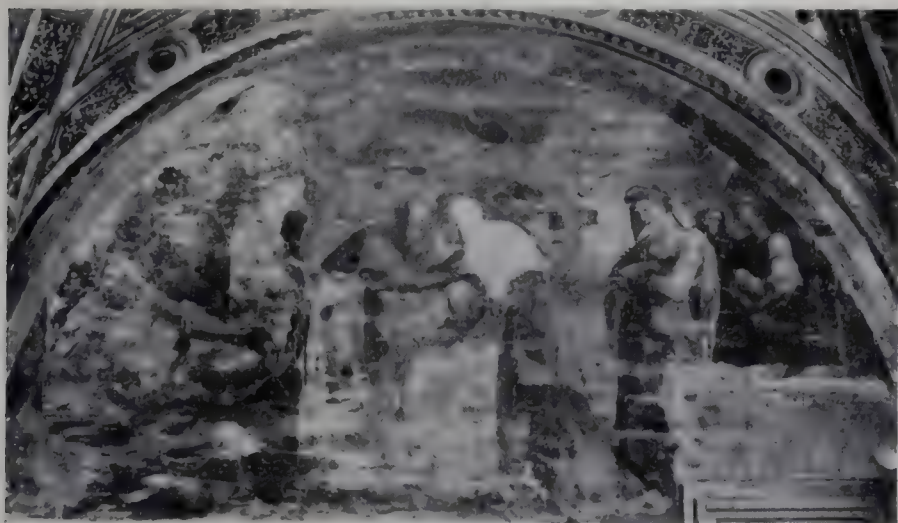



Fig. 236 — Siena, S. Maria della Scala.
D. Beccafumi: *Incontro di Anna e Gioacchino.*
(Fot. della Soprintendenza all'Arte Medioevale e Moderna di Firenze).

e dietro il gruppo apre, fra nubi tempestose, uno squarcio di luce sulfurea.

Corrugan le sopracciglia i Santi degli scomparti laterali, chiusi anch'essi come entro cassette, e tirati a lucido nel legno; a fatica, piegando il capo, cozzando contro le cornici, entrano nelle caselle troppo basse alle sperticate stature; e i drappi a pieghe calligrafiche par si squaglino, fluiscano al dilagar della luce.

A queste due opere, che segnano il rustico inizio del Beccafumi nell'arte, segue una delle più equilibrate e delicate, il capolavoro della sua giovinezza: *Santa Caterina che riceve le stim-*

mate, nell'Accademia senese di Belle Arti (fig. 239). Qui il Perugino insegna ad aprire sull'ariosa vastità del cielo l'agile pergola marmorea del chiostro, entro cui il pittore dispone in solenne ordine architettonico i due Santi monaci investiti della maestà sacerdotale di Fra' Bartolommeo, e i due angioletti di tipo sodomesco seduti sugli abachi dei capitelli. La bianca immagine della Santa protesa verso il Crocifisso appare isolata sullo sfondo luminoso di cielo, ed è la sola figura libera nello spazio,

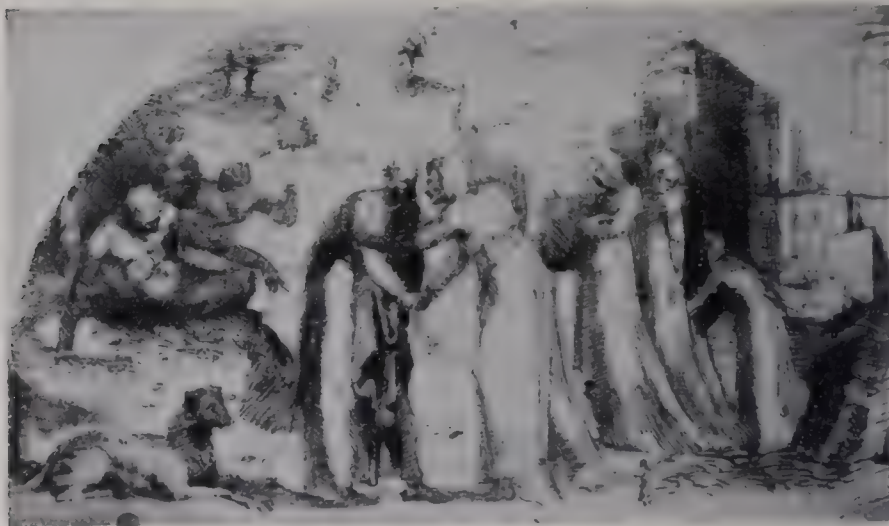



Fig. 237 — Firenze, Gabinetto delle stampe e dei disegni agli Uffizi.
D. Beccafumi: Disegno per l'*Incontro di Anna e Gioacchino.*

fra le altre legate allo scenario architettonico, immedesimate con esso: i due Santi eretti e rigidi, piallati dai piani di luce e d'ombra, pilastri accanto ai pilastri cui si addossano; i due angioletti, ornamento mosso dei capitelli, la monaca dormiente nell'ombra, allineata anch'essa ai pilastri del chiostro. La stessa Vergine col Bimbo e gli angeli librati nell'aria, sotto aperte cortine, fan parte dello scenario di cielo: così sparsi, si assimilano alle arricciate nuvolette che entran con loro nel chiostro, in un dibattito d'ombre e luci mutevoli. Da motivi ben noti di Fra' Bartolommeo e del suo compagno Mariotto derivano i cherubini che spuntano tra le nuvole e i due angioli che reggono

Fig. 238 — Siena, Acc. di Belle Arti. D. Beccafumi: *La Trinità e Santi.*
(Fot. Lombardi).

le cortine sopra la Vergine e guazzan nel fluido d'ombra e di luce in curiosi contorcimenti di ranocchie. La fantasia bizzarra del Senese cerca sfogo negli atteggiamenti artificiosi come nello

Fig. 239 — Siena, Accademia di Belle Arti.
D. Beccafumi: *S. Caterina che riceve le stimmate.*
(Fot. Anderson).

scoppiettìo delle luci, che spifferano in correnti vive tra l'ombra azzurra delle nuvole, e qua e là spumeggiano, animando il fumoso chiaroscuro attorno la visione celeste.

In questo sprizzar di lumi tra le nubi arricciolate, come nel contrasto fra la parte destra dello scenario, cupa, e la sinistra in luce, tra la bianca immagine di Santa Caterina e quella tene-

Fig. 240 — Siena, Accademia di Belle Arti.
D. Beccafumi: *S. Caterina che riceve le stimmate*, particolare.
(Fot. Lombardi).

brosa della monaca dormiente, sfiorata da qualche barbaglio metallico, il Beccafumi ci dà un'interpretazione sua personale delle atmosfere caliginose e lampeggianti proprie alla scuola di Fra' Bartolommeo. I due Santi in primo piano rispondono

ai Santi del trittico nella loro costruzione di elementare semplicità, a cassetta con gli angoli smussati, mentre nelle due figure di monache s'accentua l'effetto, già in quelli accennato, di liquefazione di una forma corsivamente espressa dalla pennellata fluida, dalla linea calligrafica e labile. La delicatezza pittorica del Senese meglio si spiega nel paese basso, sfumato di nebbie rosa e azzurrine (fig. 240), dormiente al murmure dei ruscelli, da cui si slancia verso il bianco cielo l'arbusto spinoso del Beccafumi.

La bizzarria del maestro senese divien stravaganza nella pala di *San Paolo* (fig. 241), opera del 1515, ora nel Museo dell'Opera del duomo senese. Preso dall'ossessione della grandiosità e dello scorcio, egli issa sopra una ristretta base a gradi il macchinoso e vuoto San Paolo, che regge con la destra floscia uno spadone d'eroe da burla e si puntella al piede massiccio, enorme; inturgida la flaccida forma di San Paolo caduto, con la mano sul petto in gesto melodrammatico, mentre attorno a lui altri attori di melodramma, camuffati da panciuti guerrieri romani, guardano e commentano; fa apparire in alto il gruppo della Vergine col Bambino e due Santi come in un'ancona infagottata dal baldacchino bartolomeesco tra gonfi angioletti; e per accrescer lo spettacolo esaspera i contrasti di macchie d'ombra tenebrose e di luci squillanti. Ma anche in questo quadro del peggior gusto, sgarbato e svenevole a vicenda, nel tentativo di nuovi bizzarri effetti pittorici e di un colorismo strano, dove i verdi cangiano nell'azzurro all'azione dell'ombra e i rossi gridano incandescenti, riappare il delicato impressionista dello sfondo alla *Visione di Santa Caterina* nel gruppetto leggiero dei due putti abbracciati, e in quel delizioso brano di paese in tempesta (fig. 242), entro cui passa, brivido d'inverno tra le furie della tramontana, l'ombra di una vecchia spinta dal vento. La sensibilità del pittore, che vien meno nell'elaborato e materiale quadrone, si rifugia in questa impressione di nordica immediatezza.

All'effetto decorativo si volge per la prima volta il Beccafumi nel disegnare, per lo *Sposalizio della Vergine* (fig. 243),

Fig. 241 — Siena, Museo dell'Opera del Duomo. D. Beccafumi: *S. Paolo.*
(Fot. Anderson).

dipinto in San Bernardino di Siena tra il 1517 e il 1518, un largo festone con i personaggi del corteo di San Giuseppe, che inoltra

Fig. 242 — Siena, Museo dell'Opera del Duomo.
D. Beccafumi: *S. Paolo*, particolare.
(Fot. Lombardi).

dalla campagna, e con le dame che escono dalla porta della casa di Maria, una delle quali, trasformata in Fama, lancia squilli da una tuba trionfale, e un'altra tiene per mano il bimbo pin-

turicchiesco assalito da un cagnolo. Più che nelle opere precedenti, qui il Beccafumi s'accosta al Sodoma, che in San Bernardino aveva dipinti l'*Incoronazione* e l'*Assunta*; ma nello stesso tempo mira a una grandiosità di modulo formale che viene da

Fig. 243 — Siena, Oratorio di S. Bernardino.
D. Beccafumi: *Sposalizio della Vergine.*
(Fot. Anderson).

Roma, dagli affreschi di Raffaello nelle stanze vaticane, di cui si vedon anche reminiscenze di tipo, ad esempio nella figura del vecchio sacerdote. Dietro il corteo delle dame eleganti e leziosette, atteggiate a curve sinuose ancor memori della tradizione gotica tenace in Siena, si stende la parete marmorea della casa di Maria, adorna di un rilievo nel fregio della porta e di cande-

labre minute, ove s'appaga il gusto della grottesca diffuso dal Pinturicchio, e poi dal Sodoma che da lui l'apprende, nella pittura senese. Dietro questa fiorita parete, che dà per base al corteo muliebre come una preziosa copertina d'avorio, il Beccafumi innalza un tempietto circolare, mal connesso a quella chiara superficie sovrapposta. Il pittore, noncurante di realtà spaziali, compone così, all'incirca, un ambiente alla ghirlanda delle figure, tra cui la Vergine, fasciata dalla tunica bianca, profilata con grazia senese da un curvilineo contorno, impersona il tipo delle studiate eleganze beccafumiane.

Ad archi sovrapposti è disegnata la composizione del *Transito della Vergine* (fig. 244), ove pure fra i tipi del Sodoma altri ne appaiono di evidente derivazione raffaellesca, e dove, al sommo, sotto un occhio di cielo da cui piovon raggi come da una cupoletta, tra filze di testine angeliche, si librano a giochi acrobatici i cherubini di molle pasta, e nuota l'Eterno in un velo di raggi. L'armonia compositiva della scena, disegnata sulla guida di sovrapposti festoni, si sperde nella confusione delle figure che sfilano dietro il letto della Vergine e nel tumulto degli angeli sgambettanti, in alto.

Riflessi d'arte raffaellesca, non più diretti ma giunti traverso il Sodoma della Farnesina, sono palesi nel tondo della Galleria Pitti (fig. 245), tra le più eleganti ed equilibrate opere di Domenico Beccafumi, con la Vergine in posa di frigida e aristocratica dignità, il piccolo Gesù teneramente modellato, Giovannino forte, imperioso, il vecchio Giuseppe costruito a piani sommarii di luce e d'ombra, con risalti energici. Il Senese, che nel quadro di San Paolo e nella parte superiore dell'Incoronazione della Vergine, in cerca di spettacolosi effetti pittorici, era caduto nello sgangherato e nel bislacco, qui agghiaccia il gesto della Madonna pensosa; dispone in sobria armonia le pieghe del panneggio; regola sulla guida di diametri e di corde di cerchio l'atteggiamento delle figure, componendo secondo una trama di regolarità geometrica l'armonia del gruppo di figure entro il tondo. Il motivo della *Sacra Famiglia* in contemplazione dei putti, svolto

con tanta tenerezza dal Correggio, da Raffaello, dai pittori lombardi, divien grave, compassato; ma nei grandi occhi di Gesù fissi in Maria è un riflesso dell'ardore estatico dei putti di Raffaello assorti nel volto materno.

Lo studio d'eleganza, di vezzi, di grazie artificiose, che ra-

Fig. 244 — Siena, Oratorio di S. Bernardino.
D. Beccafumi: *Il Transito della Vergine.*
(Fot. Lombardi).

senta talora nel Beccafumi il gusto settecentesco, liberamente si spiega nella *Natività* della chiesa di San Martino (fig. 246), dove il misticismo dei motivi umbro-perugineschi evocati dal Senese suggerisce cadenze languide, volute dolcezze d'atteggiamenti. Come nell'affresco dello *Sposalizio*, i personaggi si dispon-

gono ad arco sul fondo di uno slanciato arco trionfale; e l'ombra dell'edificio mette in risalto la ghirlanda delle figure, illuminata a sprazzi e colorita di tinte vivide, di continuo mutevoli secondo i capricci del cangiantismo beccafumiano. La luce

Fig. 245 — Firenze, Gall. Pitti.
D. Beccafumi: *S. Famiglia e S. Giovannino.*
(Fot. Anderson).

viene dal Bimbo, come nelle Notti correggesche, e schiara di sotto in su le mani delicate, i volti oblunghi della Vergine e degli angioli, le forme fluenti. L'eleganza delle persone flessibili, delle pose cadenzate, il biancor del cielo venato da esili trame d'arbusti, s'accordano a comporre un esempio perfetto di quella grazia

Fig. 246 — Siena, Chiesa di S. Martino. D. Beccafumi: *Natività*.
(Fot. della R. Soprintendenza di Firenze).

lambiccata e vaporosa che è centro di tutto un gruppo d'opere beccafumiane, e che vive a sè, fuor di ogni vita spirituale.

I tondi di Fra' Bartolommeo furono esempio al Beccafumi nel comporre la *Sacra Famiglia* di Monaco; ma il Senese qui, come nel *Presepe*, nel dispor le figure ad archi entro il cerchio e nella flessibilità della linea, rievoca le melodie della sua terra. Singolare è l'immagine di San Giuseppe, risolta con rapidità corsiva in un fluido incrocio di membra, in una raccorciata spira. E il paese, sotto il cielo freddo, ha leggerezza di soffio.

Non più fisso ai modelli del Domenicano, il pittore ci offre un esempio della sua ricerca di lambiccata signorilità, di schemi complicati e preziosi, nella *Sacra Famiglia* di Sinalunga (fig. 247). La mascheretta muliebre si veste d'eleganza agghindata, imbellettata, artificiosa: sempre più liquido diviene il contorno della sinuosa figura di Maria, che guarda di sottecchi, più che ai due fanciulli, a se stessa, e si compiace dell'artificio di una posa studiata per metter in valore l'eleganza di una forma serpentina. Il braccio sinistro, che dovrebbe formar puntello all'instabile posa, si spiana in un debole nastro; e tutta la gigliacea figura, in alto un po' rassodata da luce, par si disfi in basso nell'ombra. Incerto quasi sempre nel modellare i suoi putti dalle grosse teste, qui il Beccafumi snoda con morbidezza il corpo di Gesù e infonde grazia di gingillo al libro e alle manine che a fatica lo stringono, come alla figuretta del piccolo Battista, che rievoca nella comica gentilezza dell'inchino cerimonioso uno tra i più deliziosi schizzi preliminari di Leonardo per la *Natività*. Dietro il gruppo lieve s'appesantisce l'ombra, costruendo, per contrasti di luce, la forte sommaria architettura della testa di San Giuseppe.

Il cangiantismo, spinto ad oltranza dal Beccafumi ad esprimere, per altra via di quella tenuta dai Veneziani, la sensibilità del colore al movimento atmosferico, s'accentua nel quadretto di Lucca raffigurante *Scipione e la moglie di Dario*, ove le ombre sfaldano, sgretolano, arrotondano a bozze le forme (fig. 248). Par che ripetuti colpi di martello abbiano ammaccata la corazza di Scipione, e prodotto quel suo tumultuoso cangiare dall'az-

zurro al giallo. Come nei forti disegni, ma con minor sicurezza d'effetti, con uno strano squilibrio dovuto al colore, qui il Beccafumi abbozza la forma a contorni e linee spezzate, lambiccate, nervose, che producono sbalzi improvvisi da ombra a luce, da

Fig. 247 — Sinalunga. D. Beccafumi: *S. Famiglia.*
(Fot. Lombardi).

tinta a tinta. Perciò, questo quadretto, con le sue gibbose e bitorzolute figure, con le sue strane alterazioni formali, è tra i più significativi esempi d'impressionismo beccafumiano. Le figure del Sodoma ci si ripresentano arrovellate, tormentate, lambiccate, contorte. E tutte quelle deformazioni concorrono all'aspetto quasi caricaturale della scena, del vecchio e delle

donne che si abbracciano, del melodrammatico Scipione, del lanciere romano che par declami sulla ribalta di un teatro di burattini. È una comicità non voluta, ingenua, infantile. E la moglie di Dario, damina imbellettata, nella posa dell'adultera che sta per essere giudicata da Cristo, guarda di sottecchi, con graziette d'educanda. Il tipo beccafumiano, gentile, agghindato, flessuoso, tutto moine e vezzi, s'impersona in quest'ingenua d'improvvisato teatrino comico. E il colore, che s'arroventa nelle figure controluce rischiarate da lampi, e imbeve di rosso l'ombra calda che le avvolge, si fa lieve, chiaro, per dar l'ultimo tocco di leggierezza alla gentile bamboletta senese, vestendola dell'aria cilestrina, che avvolge il fondo stinto d'acque, d'alberi e di colli, così lieve, così evanescente da smarrirsi nella bianca nebbia del cielo. In questo gioco di levità atmosferiche, come nella visione delle tre rocce sull'altura a destra, di moderno sintetismo, il mimo dell'ingenua rappresentazione storica esprime a un tempo le sue doti di virtuoso dello sfumato e di sicuro impressionista.

Son circa di questo tempo due tavolette, tra i più belli esempi d'improvvisazione pittorica del Beccafumi, entrambe ora nella Casa Duveen: la *Fuga di Clelia* (fig. 249), visione di leonardesca rapidità nello slancio frenetico dei cavalli e delle donzelle, abbozzati con nervosa rapidità di segno, e nel moto volubile della luce e dell'ombra che disgrega le forme. Tra gli impalpabili veli di bruma che avvolgon la campagna indecisa, danzano gli atomi d'oro delle frondi; e i fusti esigui degli alberi, solo in alto spruzzati di verde, s'intonano a quella fantastica leggerezza di terra e cielo. Il passaggio dalla forma corrosa e spumeggiante della donzella in distanza, che guarda verso i campi, a questa visione atomica di paese, è quasi insensibile, mentre la città a sinistra, in penombra, è resa con un gusto speciale di sintesi volumetrica.

Così nell'altra preziosa tavola Duveen (fig. 250), ove, come spesso nei dipinti a piccole figure, l'arte del Beccafumi ci si presenta nel suo aspetto migliore, la figuretta a strascico della Santa, lieve come sospiro, senesemente melodiosa nell'eco ancor gotica

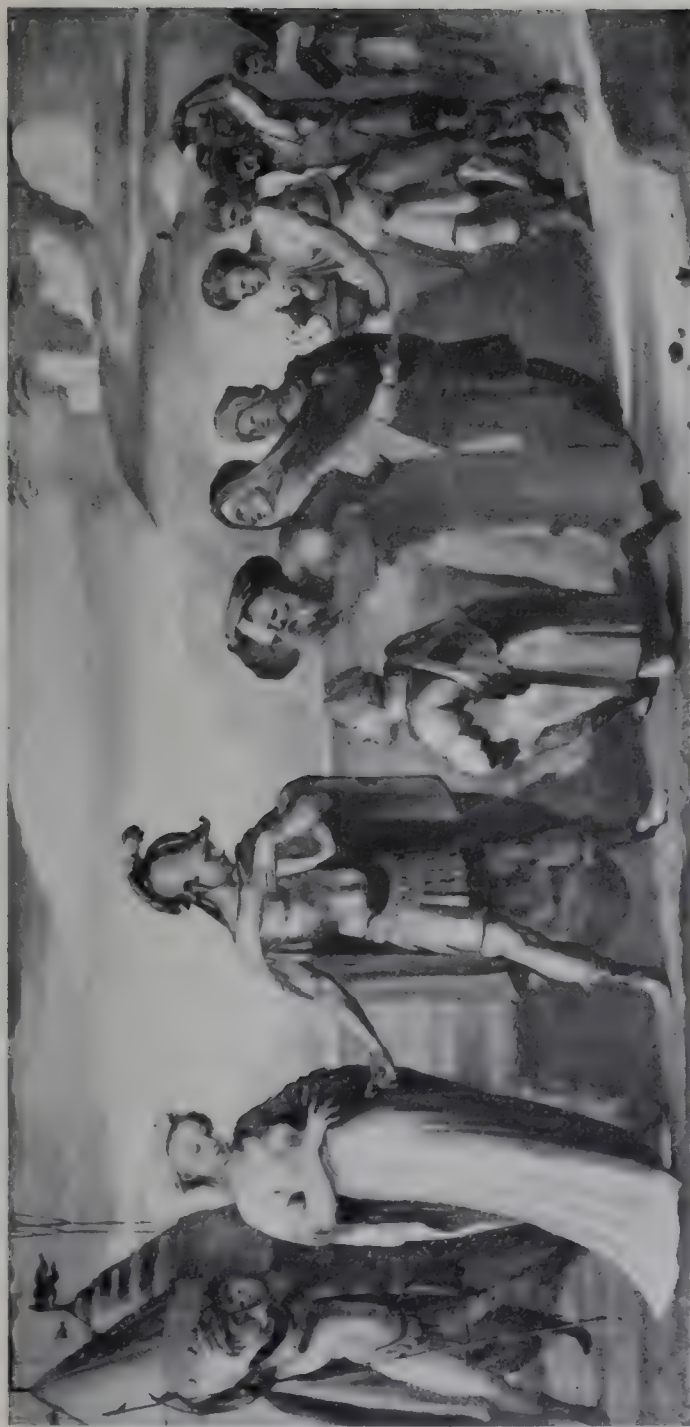



Fig. 248 — Lucca, Pinacoteca. D. Beccafumi: *La continenza di Scipione*.
(Fot. Alinari).

Fig. 249 — Londra, Casa d'Arte Duveen. D. Beccafumi: *La fuga di Clelia.*
(Per cortesia della Casa stessa).

Fig. 250 — Londra, Casa d'Arte Duveen. D. Beccafumi: *Supplizio di Santa Lucia.*
(Per cortesia della Casa stessa).

delle linee falcate, sembra emani dal paese scolorito e vaporoso, che a sè l'attrae traverso le esili arcate, e che la veste, la forma delle sue brume azzurrine. L'artificio d'eleganze proprio al Beccafumi è anche in questa figurina, ma attenuato dal contorno soave, dalle tinte leggiere, dalla grazia aerea del gesto, delle mani accostate più che congiunte, ad arco fragile, sospeso. La massa fortemente chiaroscurata, crudamente sagomata dei bovi da un lato, l'ombra del loggiato che dall'altro avvolge le figure dietro la Santa, creano gli inevitabili contrasti beccafumiani alla delicatezza sospirosa di quel chiarore opalino. Il carnefice, con l'enfasi del suo gran colpo di spada nel vuoto, è un esempio della forma fiammea di questo senese attratto alla corrente leonardesca del Sodoma; e il gruppo di figurine sotto le arcatelle d'iperbolico slancio, al limitare del loggiato, nei vividi sbattimenti di luce e d'ombra che le sgretolano e le corrodono, è nel Cinquecento toscano tra i più caratteristici esempî di logoramento della forma, non più sentita a sè come nel mondo michelangiolesco, ma subordinata a un principio pittorico di luce. Qui il contrasto tra forma e colore, cui si deve spesso l'incoerenza del manierismo, è superato con chiaro intelletto dal Beccafumi.

L'eleganza di linea che la forma di Santa Lucia serba nella sua liquefazione vien meno alla molle figura della *Sibilla* di palazzo Doria (fig. 251), grossa forma dinoccolata, con mani e piedi gonfi, cui il nebuloso colore dà l'aspetto di una massa di gelatina. Quest'apparenza di mollusco rosato si ritrova anche nella *Madonna* Chigi-Saracini, intenta al bimbo che computa le parole del libro di preghiere (fig. 252); ma qui la calligrafia della linea, che si sgomitola in curve falcate attorno al gruppo gentile, l'eleganza delle mani lunghe e fluide, la leggerezza dell'evanescente colore, si compongono in bell'accordo di melodie lineari e cromatiche. Forman gruppo con queste opere le due immagini allegoriche (figg. 253-254) del Museo di Bayonne, impastate di sostanza più solida, massicce, con manti fortemente chiaroscurati. A differenza che le pitture precedenti, lisce e nebulose di colore, queste, specialmente la *Confidenza*, son condotte, fi-

gure e paese, come grandi disegni acquerellati, nella distribuzione a chiazze della luce e dell'ombra sulle vesti di velo, e nelle strie filiformi, che indicano acque e terreno.

Fig. 251 — Roma, Gall. Doria. D. Beccafumi: *Sibilla*.
(Fot. Anderson).

Nuovi elementi entrano nella composizione allegorica della *Vittoria di Michele Arcangelo sugli angeli ribelli* (fig. 255), all'Ac-

cademia di Siena, e rimangono vitali nell'arte del Maestro. Dal Sodoma ancor deriva il tipo raffaellesco degli angeli; e i divin-

Fig. 252 — Siena, Coll. Chigi-Saracini.
D. Beccafumi: *Madonna e Bimbo.*
(Fot. Min. dell'Educazione Nazionale).

colati nudi a sinistra rivelano il tentativo di accostarsi agli effetti scultorei del Buonarroti; ma la torbida fantasia che riempie lo spazio di un brulichio di esseri torturati, di demoni in forma

di drago, di fiamme a scoppio; e fra le tenebre arroventa i lucidi corpi al riverbero di quei fuochi, fu certo suscitata dalla visione di qualche quadro fiammingo, dalle allucinazioni di un Civetta o di un Bosch, dove il grottesco e l'orrido si fondono nella bellezza preziosa della sostanza cromatica accesa d'interne vampe. L'imitatore toscano, ignaro di quello splendore di smalti e d'alabastri fiammei, crea un effetto disordinato e febbrile, di ombre lacerate da scoppi di fuoco, e anch'esse fiammeggianti, di corpi lanciati nello spazio o confitti nel terreno, di colori torbidi che d'un tratto s'avvivano nei nudi illuminati di bianca luce in primo piano e nelle smaglianti figure degli angeli. Il michelangiolismo di cattivo gusto e il fiamminghismo della messa in scena non si fondono in questa composizione tumultuosa, tutta strappi e dissonanze, dominata in alto da un San Michele ricciutello in posa melodrammatica, e dalla figura evanescente dell'Eterno, appeso alla cornice, a braccia tese, come gigante vampiro. L'immaginazione bizzarra del Beccafumi, naturalmente attratta dalle fantasmagorie fiamminghe, si sfrena senza più limiti in questo quadro, dove la forma, d'un michelangiolismo tradotto quasi con spirito barocco in certe figure della parte inferiore, si dilegua su in alto sino a mutare in vermiciattoli con leggiadre teste femminee gli angioli nella luce che emana dall'Eterno.

Grossamente modellate in tenera pasta le figure che popolano le volte di due sale in palazzo Sergardi a Siena (figg. 256-257), ove il Beccafumi passa dalle forme di un accademismo romano di pessima lega ai più smorfiosi vezzi sentimentali, solo esprimendo la forza della propria personalità nel colorismo ardito e gemmeo [1], egli torna, componendo lo scenario della *Discesa di*

[1] Quanto in lui il disegnatore superi il pittore può vedersi chiaramente dal confronto della *storia d'Alessandro* in una vela di soffitto e nello studio (fig. 258). La pittura, con la liscezza de' suoi colori, pur seguendo scrupolosamente lo schema chiaroscurale del disegno, perde tutto il valore che a questo viene dalla foga improvvisatrice del segno arricciato, interrotto e nervoso, da un vivacissimo senso di pittoresco, espresso per mezzo di luci folgoranti tra l'ombra. Le figure schizzate rapidamente nel fondo, di là dalla massa cupa delle arcate, corrose dalla luce che le abbaglia, sono sorprendenti anticipazioni di moderno impressionismo.

Fig. 253 — Bayonne, Museo Bonnat. D. Beccafumi: *Figura allegorica.*
(Fot. Bulloz).

Fig. 254 — Bayonne, Museo Bonnat. D. Beccafumi: *Figura allegorica* (Fot. Bulloz).

Fig. 255 — Siena, Accademia di Belle Arti.
D. Beccafumi: *Condanna degli angeli ribelli.*
(Fot. Anderson).

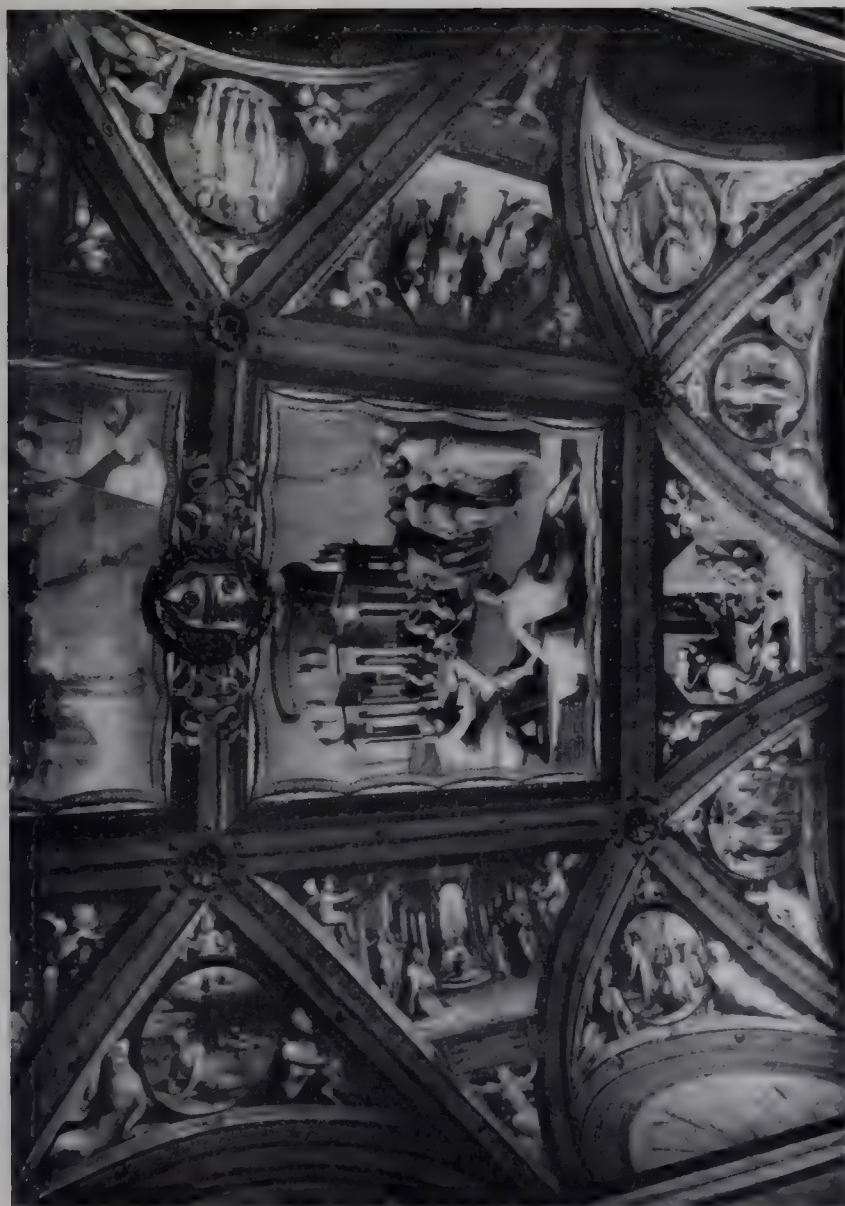



Fig. 250 — Siena, Palazzo Sergardi. D. Beccafumi: Volta di una sala.
(Fot. della R. Soprintendenza di Firenze).

Gesù al Limbo (fig. 259), agli effetti fantasmagorici del quadro di San Michele che incalza gli angeli ribelli. Anche ora par volga lo sguardo a qualche visione fiamminga allucinante, e pur fondendo nel più arido accademismo gli esempi del Sodoma e di Raffaello, cerca lo spettacoloso, l'orrido: apre dietro il Cristo un cupo grottone infernale; chiude la folla come fiumana straripante, fra erte scogliere di roccia; e tra le rocce sbreccate e le mura cadenti fa salir nelle tenebre bagliori corruschi, riflessi di vampe infernali. Tutto riluce: il sottarco del voltone che s'apre sopra un fondo lontanamente leonardesco di scogli e d'acque, i blocchi d'alabastro della ruina dietro l'aspra figura del ladro portacroce, il bianco stendardo che raccoglie in sè tutto il chiarore del cielo incandescente, i veli d'Eva, snodata bamboletta, il sudario di Cristo come esigua lastra di marmo venato, il suolo a strati marmorei. I lumi vividi, a sprazzi intensi nell'ombra, percuotono e abbagliano la sostanza traslucida del colore, che ha anch'essa, ora, qualcosa del nordico smalto.

Si ravvivano le impressioni dell'arte di Fra' Bartolommeo nella bella pala dello *Sposalizio di Santa Caterina*, dipinta per la chiesa di Santo Spirito a Siena e ora nella raccolta Chigi-Saracini. I tipi della Vergine e dei putti serbano chiara l'impronta raffaellesca; ma la disposizione a scala dei Santi, la monumentalità voluta delle pose, il gesto declamatorio di San Paolo seduto sui gradi del trono, gli angioletti col baldacchino su in alto, sono altrettanti riflessi dell'arte grandiosa di Fra' Bartolommeo. Tuttavia, pur seguendo l'esempio del Domenicano, il pittore senese imprime alla composizione, più del solito misurata ed equilibrata, il suggello della propria singolare personalità nel ritmo ondeggiante delle linee che si snodano attorno al gruppo sacro, e nel capriccioso saltellar delle luci, che dànno alle figure ristrette e fluenti apparenze di torce accese nell'ombra densa di un tempio. Esempio tipico di liquefacentesi forma beccafumiana è la figura di Santa Caterina, in quel guizzo di fuoco fatuo del manto fluente che tutta l'avvolge. Anche il volto della Santa quasi si nasconde nell'ombra rarefatta da barbagli. La gamma

Fig. 257 — Siena, Palazzo Sergardi. D. Beccafumi: Volta di una sala.
(Fot. della R. Soprintendenza di Firenze).

del colore, ora assopita e ora violenta, tra le più capricciose del Beccafumi, rompe, con qualche dissonanza arditissima, l'equilibrio lineare della bella composizione, grandiosa e lieve insieme.

Scorci iperbolici, contorcimenti esasperati, mimica teatrale, incandescenze improvvise tra l'ombra, un linearismo tormentato, aggrovigliato e nervoso, sono i caratteri dominanti negli affre-

Fig. 258 — Firenze, Gabinetto delle stampe e dei disegni agli Uffizi.
D. Beccafumi: Disegno per la *storia d'Alessandro* nella volta di Palazzo Sergardi.

schi della sala del Concistoro in palazzo pubblico a Siena (figure 260-261), dipinti dal 1529 al 1535. Entro gli ottagoni dei soffitti, il Beccafumi apre sfondi prospettici di leggerezza fantastica: la figura di Marco Manlio che precipita dall alto (fig. 262) e il gruppo del carnefice e di Spurio Cassio (fig. 263) ucciso, appaiono sotto volticelle a vela, aperte al sommo da un occhio, e così lievi, così gonfie d'aria, da darci l'illusione di vederle staccarsi da terra come mongolfiere libere nello spazio, specialmente la seconda, per quel sincrono rotear del cadavere sospeso

Fig. 259 — Siena, Accademia di Belle Arti.
D. Beccafumi: *Cristo al Limbo.*
(Fot. Anderson).

in periglioso equilibrio, del carnefice che gira a trottola rinfoderando lo spadone, e, su in alto, attorno l'occhio di cielo, di una paffuta testina di genietto, la cui sciarpa sventola come vessillo di navicella aerea. Più lontano un grande stendardo incandescente s'arrotola; e tutto gira ai nostri occhi, nel giuoco prospettico ardito e scherzoso. Nei rettangoli, con altri episodi della storia di Roma, il Beccafumi, come già nel quadro di *San Michele che scaccia gli angeli ribelli*, cerca l'effetto dram-

Fig. 260 — Siena, Palazzo Comunale, Volta della sala del Concistoro.
D. Beccafumi: *Allegoria della Giustizia.*
(Fot. Lombardi).

matico nella violenza sempre più intensa dei colpi di luce fra le tenebre, sulla folla dei mimi improvvisati (fig. 264). Le figure perdono definizione; il modellato diviene sempre più informe, impreciso, bitorzoluto e cascante, nella corrosione delle superfici abbagliate. Entro la massa dei gruppi, le ombre scavano buche profonde, con nervosa irregolarità, come tra i frastagli di una roccia dentellata. Nella storia di Postumio Tiburzio (figura 265), di là dalle prime figure, crudamente squadrate a piani di luce come da colpi d'accetta, tronchi d'albero e tronchi umani chiudon la scena con tenebrosi volumi lambiti di sotto in su da

riverberi di vampa. Dietro i fuochi delle immagini in primo piano, stanno per spegnersi i carboni incandescenti delle più lontane. E dappertutto, in questi affreschi del Senese che vede un modello anche in Michelangelo, si manifesta il progressivo oscuramento del concetto formale davanti al problema pittorico, così

Fig. 261 — Siena, Palazzo Comunale.
D. Beccafumi: Volta della sala del Concistoro.
(Fot. Lombardi).

diversamente affrontato dai manieristi. Anche l'equilibrio compositivo vien spesso meno nella rapidità e nella facilità dell'improvvisazione. Solo in poche scene, ad esempio in quella della riconciliazione tra M. Emilio Lepido e Fulvio Flacco (fig. 266), il pittore, mediante distacchi decisi tra luce e ombra, costruisce, dei rudi gruppi umani e degli edifici veduti in rapida sintesi, un'architettura volumetrica, di sicuro equilibrio.

I contrasti di luce e ombra si placano nella *Madonna in gloria* dell'oratorio di San Bernardino (fig. 267), vinti dalla dif-

Fig. 262 Siena, Palazzo Comunale: Volta della sala del Concistoro. D. Beccafumi: *Storia di Marco Manlio.*
(Fot. Lombardi).

Fig. 263 — Siena Palazzo Comunale. D. Beccafumi: *Spurio Cassio ucciso dal carnefice.*
(Fot. Lombardi).

fusa luce dell'alone che irradia dalla Vergine sui Santi d'ispirazione bartolomeesca. L'irrequieto, il tumultuoso Beccafumi, vuol qui rendere il rapimento dell'estasi; ma i suoi volti prendono espressioni incerte, nello sfumato chiaroscuro. Invano gli occhi s'appuntano alla maniera peruginesca, e le boccucce s'aprono a mostrar la nitida chiostrina dei denti, come boccucce di bambola: la vita manca ai Santi dolcigni, alla Vergine languente e mesta.

Fig. 264 — Siena, Palazzo Comunale.
D. Beccafumi: Volta della sala del Concistoro.
(Fot. Lombardi).

In contrasto col segno calligrafico delle vesti di Maria e con la rapidità corsiva delle pieghe del manto di San Pietro, sfatte e spumeggianti, le vesti di San Bernardino, il cui tipo tradizionale prende qualche vivezza tra le altre fisionomie di maniera, e quelle del Santo Vescovo, plasmate con architettonica misura, si modellano sulla semplicità delle forme tornite.

La Vergine di San Bernardino si rivede, più accarezzata nelle superfici alabastrine, più serica, nel tondo di Santa Maria Maggiore (fig. 268), esempio tra i più equilibrati e armoniosi di com-

posizione beccafumiana, se pur troppo si senta lo studio da cui nasce l'artificiosa eleganza della figura snodata in curve di cigno, del gesto prezioso, dei lenti festoni che delineano i contorni del manto. Anche la luce, più viva sul bimbo raffaellesco, s'attenua in riflessi preziosi sfiorando l'accarezzata figura, con effetti di sotto in su, delicatissimi. Sugli esempi dell'arte romana, il Beccafumi vuol dare un'impressione di nobiltà eccelsa, di maestà;

Fig. 265 — Siena, Palazzo Comunale. D. Beccafumi: *Storia di Postumio Tiburzio.* (Fot. Lombardi).

e rinunciando alle moine leggiadre delle sue bambole giovanili, fa pesare un'ombra malinconica sullo sguardo chino di Maria. Le due figure laterali sono avvolte in una cupa atmosfera: da essa avanza il volto sodomiano di Caterina a incontrar la luce del volto di Gesù, mentre San Bernardino, più distante, è scolpito da qualche breve piano di luce nell'ombra con la potenza di sintesi plastica cui giunge talvolta il Senese distruttore della forma. Il colore, nei suoi accordi di rosa svanito e di verde ulivo, dà l'ultimo tocco all'artificiosa eleganza delle immagini zuccherine.

Il melodico adattamento delle figure al disco vien meno alla *Madonna con Gesù e San Michele* della raccolta Sili (fig. 269). I corpi lignei e le teste di stucco a fatica entrano nello spazio del tondo; e in tutto è uno squilibrio sconcertante: fra le mani della Vergine, una molle, a cuscino, l'altra a dita come stecchi rigidi; tra il corpo piallato della Vergine e la grossa testa piegata dalla cornice; tra San Michele, bambolone di cartapesta, e il

Fig. 266 — Siena, Palazzo Comunale.
D. Beccafumi: *Riconciliazione di E. Lepido e F. Flacco.*
(Fot. Lombardi).

bimbo gelatinoso, che storce la grossa testa in uno scorcio di lontana reminiscenza peruginesca. Perduta la signorilità pretensiosa del tondo precedente, la composizione, di un vuoto e involontario arcaismo, cade nello squilibrio costruttivo. Anche nel colore il Beccafumi non teme le dissonanze; ma le tempera mediante le ombre violacee e un cangiantismo ad oltranza, un diffondersi, un rispecchiarsi delle tinte nelle tinte vicine, come per riflesso dell'aria che s'interpone fra esse.

Un ricordo della Madonna di Monteluce, eseguita in collabo-

razione dal Penni e da Giulio Romano, s'intravvede nel gruppo sacro dell'*Incoronazione*, dipinto per la chiesa senese di Santo Spirito (fig. 270); ma l'insieme risulta a un effetto del tutto opposto, al disfacimento della forma, che si strugge come cera al fuoco, all'iridescenza dei colori, ai contrasti pittorici tra ombre

Fig. 267 — Siena, Oratorio di S. Bernardino. D. Beccafumi: *La Vergine in Gloria.* (Fot. Anderson).

e luci, mosse in ritmo vario, ora scagliate a colpi rapidi sulle forme, ora diffuse in nebbie opalescenti, come sulla figura di Santa Maddalena. Anche qui il Beccafumi segue il suo temperamento fantastico e di rado equilibrato: innalza il gruppo dei due Santi insieme chini sul libro come roccia controluce, raggiunta, dietro, dai bagliori di un cielo tempestoso, mentre in primo piano, sulle due Sante che armoniosamente chiudono il gruppo libero nello spazio, e soprattutto sull'immagine di Maddalena, la luce

s'attenua, si fa languida, per dar l'ultimo tocco al languore svenevole della dolcigna figura.

Sempre più uggioso e vuoto diviene qui il tipo di mascheretta

Fig. 268 — Roma, Santa Maria Maggiore.
D. Beccafumi: *La Vergine col Bambino e Santi.*
(Fot. del Ministero dell'Educaz. Nazionale).

sodomiana, senza quel tono d'elegante preziosismo che gli dava un'impronta particolare nelle precedenti opere del Beccafumi; ma nei colpi di luce rapidi, nel tenebrore drammatico dei fondi, nel colore vibrante e mutevole ai moti dell'aria, nelle incandescenti masse dei corpi consunte dal fluir della luce, egli mantiene spiccata l'impronta della sua personalità.

Più vediamo decisa quest'impronta nel quadro della *vittoria di San Michele sopra Lucifero* (fig. 271), nella chiesa del Carmine a Siena, dove egli torna agli esemplari fiamminghi per comporre una delle sue predilette scenografie pirotecniche. Tutto

Fig. 269 — Roma, Collezione Sili.
D. Beccafumi: *La Vergine col Bambino e San Michele.*
(Fot. del Ministero dell'Educazione Nazionale).

il peso della composizione è in alto: l'Eterno, in posa di Giove tonante, s'eleva come nel cavo di una cupola composta da fulgidi cerchi d'angeli, e poi da cerchi di nuvole e da anelli di luce iridescente; nel basso, i gruppi sono sparsi, il vuoto domina; e gli archi delle caverne infernali reggono per prodigio la massa dell'Eterno e delle schiere d'angeli, lustre mascherette ricciu-

Fig. 270 — Siena, Chiesa di Santo Spirito.
D. Beccafumi: *L'Incoronazione della Vergine.*
(Fot. Anderson).

Fig. 271 — Siena, Chiesa del Carmine.
D. Beccafumi: *La vittoria di San Michele su Lucifero.*
(Fot. Lombardi).

telle, impresse sopra un comune stampo da scatole di profumiere. Dalle grotte nel basso, aperte bocche di fuoco, sale il riflesso delle vampe a incendiare di sotto in su, a sprazzi, la figura dell'arcangelo Michele, le ampie ali, la spada fiammante; l'Eterno, invece, è illuminato dall'alto, dal chiarore dell'Empireo, che pesa sulla massa greve e l'addensa. Anche il gesto di maledizione, teatrale come suol essere nel Beccafumi, s'impietra gravato da quel peso di luce. Attorno a Michele nuotano angioli vagamente illuminati; più lontano precipitano ribelli come falene ardenti; ardon le rocce attorno lo Stige; s'irradian le fiamme dalle fornaci dell'Averno. In basso, ai lati di Lucifero, che par uscito da un quadro del Bosch, nel riflesso dei fuochi infernali, son gruppi sparsi di figure in effetti di controluce o di luce radente, tra cui bellissimo il nudo a sinistra, con qualche richiamo a Michelangelo nell'atteggiamento di risorto che stia per levarsi dal suolo. Il riverbero delle fiamme che accendono il demone sale dal basso e di sbieco sul nudo serico, mentre la testa fosca e il casco della chioma han per isfondo il suolo incandescente della caverna. Come in poche altre opere, in questa il Beccafumi dà libero sfogo al suo amore per gli effetti fantasmagorici di razzi scoppianti nelle tenebre, di luci bengaliche accese a sprazzi e spente d'un tratto; e vi s'accorda il colore artificioso, intenso, con splendori di gemme, con strane iridescenze, con improvvisi trapassi dalle note più acute del giallo, del verde smeraldino, dell'indaco, ai pallori dell'opale e alle sfumature delicate del viola. Lo spettacolo pirotecnico s'avviva per quei colori d'arcobaleno.

Quest'esaltazione dell'effetto pittorico mediante il violento dibattito delle luci con l'ombra si ritrova nei grandiosi *Evangelisti* entro nicchie della cattedrale di Pisa. Accanto all'immagine di San Luca (fig. 272), in rigido verticalismo, impietrita dalla luce, quella di San Giovanni (fig. 273), avvolta dalle vesti fiammee con pieghe colanti come di lava, sembra rifletta nel bianco degli occhi, per la violenza drammatica del distacco di luce dall'ombra, l'orrore degli incendî apocalittici. Solo tra-

Fig. 272 — Pisa, Cattedrale.
D. Beccafumi: *San Luca.*
(Fot. del Ministero dell'Educazione Nazionale).

verso l'effetto di luce il Beccafumi riesce a infondere alla ruvida immagine quest'espressione acuta, spasmodica, di tormento spirituale. Il problema pittorico sopra tutto l'attrae: come un secentista, gioca con le vicende di lume e d'oscurità: dietro la testa ignea affonda le tenebre; sullo spicchio di marmo abbagliato riflette l'ombra leggiera della testa; gode ad accostare a quest'ombra la punta scintillante della penna, il vertice oscuro di essa al chiarore incandescente del marmo, la mano fiammea al nero dell'ombra. Simili brani pittorici si ritrovano, resi con maggior libertà e immediatezza, nelle altre due caselle di Santi, le cui nicchie sembrano aprirsi, sfondate da luce, dietro l'ombra delle immagini ingrandite dal ricordo di Raffaello e di Michelangelo. Così per magia della luce che plasma a larghi piani sfaldati, con sommarietà improvvisatrice, il corpo colossale e le pieghe, liquide sul busto, agghiacciate nel basso, la figura di San Marco (fig. 274), con la fiamma della gran fronte china e l'occhio cupo nell'ombra, par apra uno spiraglio verso l'arte del tardo Cinquecento veneto, tanta ne è la rapidità d'effetto luministico, mentre quella di San Matteo (fig. 275), snodata a spira, suscita intorno a sè, col moto delle pieghe disfatte, un fremito di luce, un gorgoglìo di spume iridescenti. La maestà, la forza spirituale, invano tante volte cercata dal Beccafumi col mezzo della linea e dei gesti teatrali, sorge per virtù di trasfigurazione luminosa, sebbene il colore liscio e accarezzato non consenta a queste figure d'Evangelisti d'uguagliare in potenza espressiva l'Apostolo nella biblioteca marucelliana a Firenze, dove la libertà pittorica della stampa lascia più aperto volo alla fantasia.

Esempio della gran forza espressiva che assume l'effetto di luce nell'arte del Beccafumi, spesso nei disegni, più di rado nella pittura, sono le due immagini di Sant'Antonio con libro e gruccia, nel cataletto della Misericordia: il volto, pacifico e mesto nella figura a testa eretta, s'incendia nell'altra curva sul libro: un bagliore, in repentino contrasto con le ombre cavernose, colpisce dall'alto il cranio enorme, la gran barba fiammea, il volume aperto, una mano e il polso dell'altra piegato; e trasforma

Fig. 273 — Pisa, Cattedrale.
D. Beccafumi: *San Giovanni Evangelista.*
(Fot. del Ministero dell'Educazione Nazionale).

Fig. 274 — Pisa, Cattedrale.
D. Beccafumi: *San Marco.*
(Fot. del Ministero dell'Educazione Nazionale).

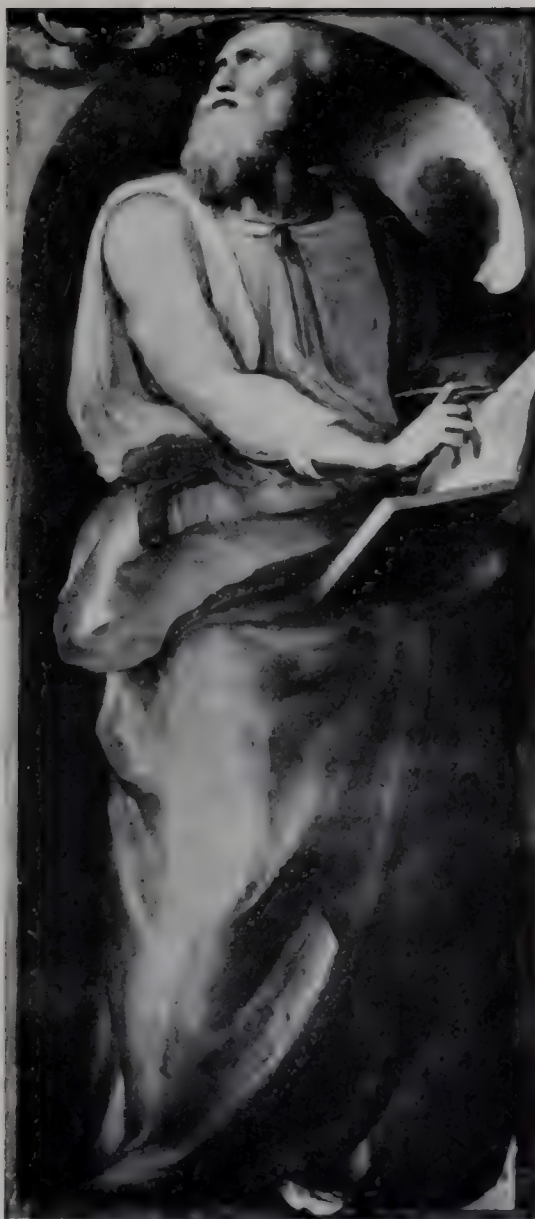



Fig. 275 — Pisa, Cattedrale.
D. Beccafumi: *San Matteo.*
(Fot. del Ministero dell'Educazione Nazionale).

[illegible]

Sui colpi di luce il Beccafumi fonda lo spettacolo nel comporre i due grandi quadri con *storie di Mosè* per la Cattedrale di Pisa (fig. 276), dove, senza perder di vista gli esemplari raffaelleschi, nel modulo gigante e nei convulsi torcimenti delle figure, [illegible] In uno scenario di rocce, liquefatte al passaggio della luce e tormentate dal segno nell'ombra, s'innalza, come altro cuneo di roccia, il [illegible] a destra della *Trasfigurazione* di Raffaello, come dalla *Galatea* è tratto il putto in primo piano, e dal San Pietro della *Trasfigurazione* il particolare della mano aperta d'un michelangiolesco nudo atletico, col palmo controluce e le dita irradiate. Dal lato opposto, sopra una piattaforma di roccia, il fantasma snodato di Mosè si divincola nell'atto di scagliare la tavola della legge; e par si sfasci la sgangherata persona in quel forzato contorcimento. Tutti i motivi tratti dall'arte trionfante in Roma con Raffaello e con Michelangelo ci si presentano travisati: la pi-[illegible] *-zione*, di compattezza muraria, tanto è greve e serrata, si rarefà tra le mutevoli vicende della luce e dell'ombra; la figura di Mosè, parodia delle terrificanti moli michelangiolesche, risulta a un effetto del tutto opposto a quelli di Michelangelo, ricadendo nella sigla calligrafica del gotico in ritardo, e presentandosi, in quell'atteggiamento squinternato, come il tiranno di commedia [illegible] sati, tutto il corpo si snoda per curve d'iperbolica lunghezza; [illegible] Michelangelo e ogni risalto di piani costruttivi: par si dile-[illegible] egli tenta di trovare un accento michelangiolesco, dimostra la sua incomprensione assoluta di quel mondo d'arte in cui la forma impera: la statua di Michelangelo diviene una cifra, in riscontro lineare e luministico con la sinuosa figura di donna nell'angolo

Fig. 274 — Pisa, Cattedrale. D. Beccafumi: Storie di Mosè.
(Fot. Alinari).

destro del quadro. Solo nel nudo a sinistra, atterrato dallo scoppio dell'ira di Mosè, il volume complessivo grandioso e i muscoli inturgiditi del braccio e del torace lasciano intravvedere il tentativo d'emular le corporee moli di Michelangiolo; ma il Beccafumi giunge al volume grandioso, piuttosto che traverso le leggi della costruzione formale, per luministica rapidità, preludendo, anche nel rotear della forma raccorciata, agli effetti pittorici e dinamici del barocco, anzi che interpretando il michelangiolismo secondo i suoi fondamentali principî. La personalità del pittore, in questa come nelle grandi figure d'Evangelisti della cattedrale pisana, si esprime soprattutto nella forza dei contrasti d'ombra a luce: il cespo nero della chioma sulla bianchezza del terreno abbagliato; il profilo notturno sul bronzo splendente del braccio; lo sprizzo dei raggi di sole fra le dita della mano tenebrosa; la scintilla sul margine dell'orecchio oscuro. In questa figura, egli accentra tutta la forza dei risalti luministici, mentre nella donna con bimbo ci presenta ancora il modulo perfetto di un'eleganza lineare d'antica tradizione senese, in armonia con l'evanescente chiaroscuro: insieme, i labili contorni e il chiaroscuro velato esprimono la liberazione della forma dalla legge di gravità. Stonano con queste grandi figure illuminate le altre dietro la dama e dietro il divincolato Mosè, vacue e lustre accademie, che, per inerzia, escono dal movimentato effetto scenografico del paese e dei principali attori.

L'eco di forme nordiche si sente, per quanto confuso, nella figura della donna, di una beltà fantastica e preziosa sotto la veste acquea, e specialmente in quella del fantomatico Mosè, la cui sciarpa ritorta par indurita dal gelo e le pieghe della tunica solidificate in diaccioli; ma più si sente nell'altra storia del Profeta (fig. 277), il Castigo del fuoco celeste, dove tutte le immagini, anche le turgide accademie michelangiolesche alla Giulio Romano, e il suolo sconvolto come mare in burrasca, e i tronchi spettrali, accesi dal riverbero delle fiamme, ugualmente concorrono a comporre una fiabesca scenografia. Tra i marosi del suolo fuggono in distanza figure, modellate talora con impeto preber-

niniano, come la giovinetta che par vestita di fiamma e il nudo atletico plasmato sulle curve d'onda del suolo; dall'altura bo-

Fig. 277 — Pisa, Cattedrale. D. Beccafumi: altra *Storia di Mosè*.
(Fot. Anderson).

schiva ricadono cespi d'erbe come spruzzi di spuma accesi dai riverberi della fiamma; e tutto crepita: le punte seghettate delle

rocce, le erbe del suolo, le ciocche delle barbe. Il contorno tormentato e irto, specie nelle figure in distanza, e l'effetto luministico più trito del solito, sembrano indicare una diretta ispirazione dall'arte germanica, in questo quadro dove il principio dei contrasti di tenebre e lampi, degli strappi chiaroscurali, è spinto ad oltranza, e la tendenza fantasmagorica del maestro senese raggiunge il suo massimo. La maschera demoniaca dell'uomo urlante in primo piano a sinistra è fra i più tipici esempi, nell'arte del Beccafumi, di sintesi espressiva, ottenuta con un colpo di luce e con due archi di tenebre.

Verso la fine della sua vita, nel piccolo tondo della *Carità* del Museo Vittoria e Alberto di Londra (fig. 278), il pittore sembra riassumere in una perfetta armonia di linee ondose, di forme consunte da un gioco volubile di luce e d'ombra, di colori cangianti al moto dell'aria, il suo ideale di grazia lieve adorna. Due macchie vivacissime d'ombra sfaldano, sul lato sinistro, il braccio e il busto della giovane donna; e tutta l'ombra si raccoglie sopra il seggio di roccia, che, a destra, par liquefarsi alla luce. Dietro l'immagine, bagnata di chiarore perlaceo, s'adagia il paese evanescente, impreciso, come formato d'impalpabili sabbie nel molle velo della bruma, sotto il pallor del cielo. E la vivezza macchiettista del gioco d'ombre e luci in primo piano, nel rapido scherzoso frastaglio della roccia e delle figure, trae valore dalla monotonia di quel paese fluido, soffiato entro i vapori di un fioco mattino. Anche il tipo muliebre, nella sua leggiadria di bamboletta beccafumiana, tra i profumi e i sospiri di un'Arcadia precoce, ha una freschezza nuova, una grazia di farfalla, come ogni elemento della composizione lieve e capricciosa: i bimbi teneri nella luce, la mano femminea e il nudino di putto sospeso nell'aria che lo forma, i virgulti fievoli, che sembrano involarsi verso il cielo. Gli alberetti umbri, più slanciati, più fragili, spuntano intorno alla puerile immagine della Carità, e sembra riassumano in sè la fresca grazia della scena. I bimbi, che si rifugiano, impressi dalle stigmate del dolore, nelle braccia della commossa *Carità* d'Jacopo da Pontormo, folleggiano come

spiritelli dell'aria nella scherzosa composizione del pittore senese.

L'ineguale Maestro, che si è espresso con tanta immediatezza nel capriccio di questa pittura di macchia, ricade nel fare leccato

Fig. 278 — Londra, Museo Vittoria e Alberto.
D. Beccafumi: *La Carità*.
(Fot. del Museo).

e svenevole di tante sue Sacre Famiglie, dipingendo, con metodico equilibrio compositivo, lo *Sposalizio di Santa Caterina da Siena* di palazzo Doria a Roma (fig. 279), dove solo la testa di San Giuseppe, nella semplificazione costruttiva, a bozze di luce tra l'ombra, richiama il pittore degli Evangelisti di Pisa.

L'ultima opera che ci riveli intera la personalità del Becca-

fumi è la *Nascita della Vergine* nell'Accademia di Siena (fig. 280). Mentre nel tondo della Carità il gioco delle ombre e delle luci sfalda capricciosamente le forme e le accorda con la grazia decorativa di una composizione rarefatta e ariosa, nella grande

Fig. 279 — Roma, Galleria Doria.
D. Beccafumi: *Sposalizio di Santa Caterina da Siena.*
(Fot. Anderson).

pala dell'Accademia, più decisamente che in ogni altra opera del Maestro senese, risponde a un senso costruttivo, di metro e di volume, come le note cromatiche, nella loro gaiezza festevole, suggeriscono un'architettura di piani nello spazio. Con occhio di moderno cubista, questo Luca Cambiaso della pittura senese vede il gruppo mirabile d'ancella e neonata, ribattuto da larghi

Fig. 280 — Siena, Accademia.
D. Beccafumi: *La Natività della Vergine.*
(Fot. Anderson).

Fig. 281 — Siena, Abside del Duomo. D. Beccafumi: Particolare dell'*Ascensione*.
(Fot. Lombardi).

colpi di luce che spianano a tratti la forma, e poi i gradi e la sponda del letto, e lo spessore della muraglia cui esso è appoggiato. Sul margine a destra, una figuretta di dama, impietrita dalla luce, s'arresta nel gesto esterrefatto, con rigida eleganza di mo-

Fig. 282 — Dublino, Galleria Nazionale d'Irlanda. D. Beccafumi: *Il Battesimo*. (Per cortesia della Direzione del Museo).

derna Tanagra; e par che più lontano si rispecchi nella statuina in ombra translucida della fanciulla col piatto. Anche i motivi di natura morta, il bacile e l'anfora di parmigianinesca snellezza, sono resi con un senso del tutto secentesco, di spessore assodato da luce; il pavimento stesso, limitato da uno zoccolo d'ombra, divien parte di questa visione volumetrica ottenuta per mezzo di contrasti di chiaro e di scuro, così violenti da tra-

sportarci in un mondo fantastico. L'effetto delle luci, che sul davanti della scena ora pesano sulle forme abbagliate per renderne a piani il volume, come sul ginocchio e sulla testa della donna con la neonata, ora le disciolgono come nevi al sole, ad esempio nell'ancella con l'anfora, mentre lontano, in ombra, si sfioccano sul petto della fanciulla col piatto e si rifrangono nel vertice di una cuffietta di neve rappresa, coincide, come in nessun'altra opera beccafumiana, con la rapidità della sintesi costruttiva. Nell'ombra, a sinistra, s'apre una porta sopra un interno acceso dal riverbero di un invisibile focolare; e in quell'interno la figurina, di parmigianinesca eleganza, della donna che asciuga al fuoco il pannilino, par lavorata a cesello dalla fiamma, che di sotto in su illumina il busto agile e i lineamenti sottili, mentre l'immagine di Gioacchino, metà in ombra, metà in luce, riecheggia di lontano il contorno labile della donna poggiata all'anfora e alla base del letto, in pigro atteggiamento di odalisca. Il barboncino, che si precipita dalla stanza interna in un balzo gioioso, tra scherzi di luce e d'ombra, e il gagliardo putto, di stampo quasi tizianesco, che si volge dall'ombra abbagliata verso le donne folgorate di luce, il Padre Eterno, abbozzato con rapidità impressionistica nella lunetta sopra la porta, dàn l'ultimo tocco a questa bella improvvisazione pittorica, che può dirsi il testamento artistico dell'ineguale Beccafumi [1].

Il tondo della *Carità*, nell'incantevole leggierezza del segno arioso e delle forme evanescenti, la *Natività di Maria*, dove par si raccolgano in un'ultima sintesi tutte le doti di libera fantasia, di lambiccata eleganza, di talento costruttivo, che si trovano sparse in altre opere del Beccafumi, il quadretto del *Battesimo* nella Galleria Nazionale d'Irlanda a Dublino (fig. 282), sor-

---

[1] Fra le ultime sue opere è l'*Ascensione di Cristo* nell'abside del Duomo di Siena (figura 281), caratteristica del pittore per l'enfasi teatrale degli atteggiamenti e il grande effetto scenografico della finta architettura. Essa richiama i *Miracoli di Mosè* nel Duomo di Pisa, anche per l'atteggiamento dell'Apostolo in piedi a destra, che sembra guidi col gesto roboante il coro dei Santi dentro il romano loggiato.

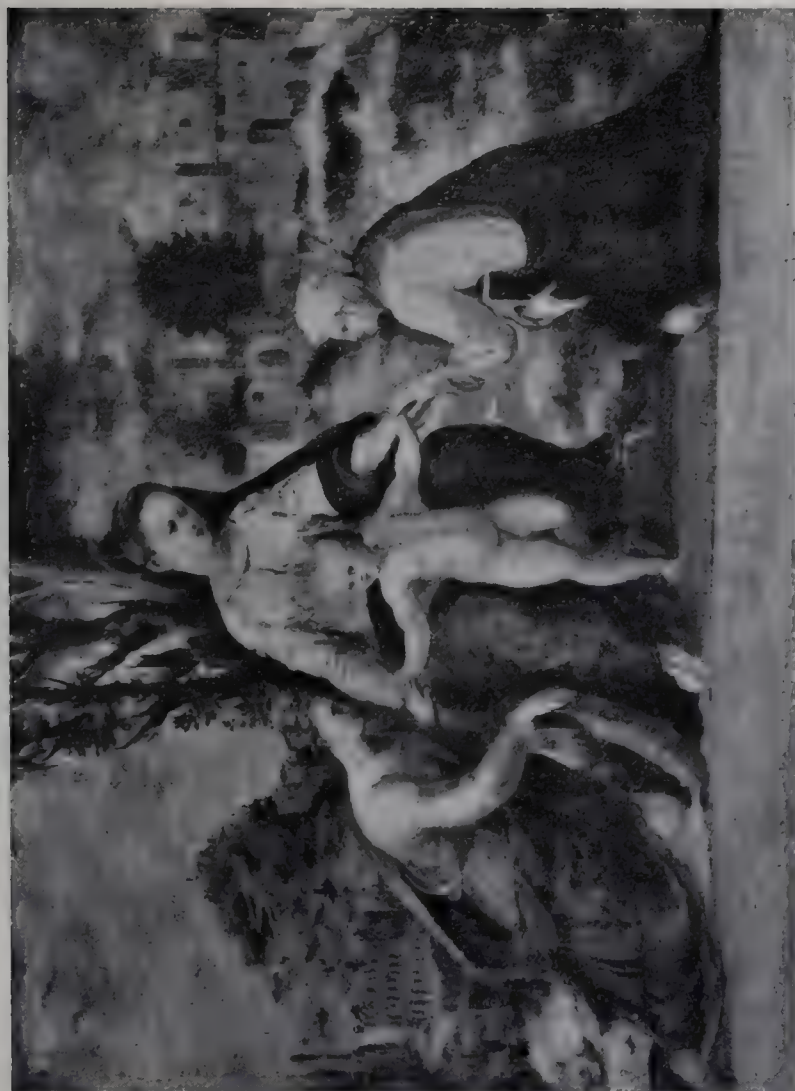



Fig. 283 — Siena, Tavoletta della Biccherna. D. Beccafumi: *Madonna col Bambino e due Sante.* (Fot. Lombardi).

prendente per la rapidità impressionistica del modellato a macchie di luce e d'ombra, e pochi altri dipinti, specialmente quadri a piccole figure, mostrano chiara, in un organico insieme, la visione propria del Senese, che, educato alla maniera del Sodoma, finisce sempre ad opporvisi per l'audacia dell'effetto luministico e per la gamma specialissima di un colore cangiante al gioco dei lampi tra l'ombre, artificioso, strano. Nella Siena del Cinquecento, Domenico Beccafumi è certo la personalità più spiccata, e anche la più mutevole, la più capricciosa: talora dipinge come un forte impressionista moderno, talora elabora lucenti oleografie; infonde, per magica virtù di contrasti luministici, le impronte di una maestà sovrumana a qualche testa affiorante dall'ombra, o cade in svenevoli languori; precorre l'eleganza lambiccata e preziosa del Settecento, e foggia marionette di legno per i suoi teatrini di storia romana. Nella *Santa Caterina d'Alessandria* di una tavoletta della Biccherna a Siena, raffigurante la *Madonna con Gesù e le due Sante Caterine* (fig. 283), rievoca le sagome parmigianinesche; nella *Comunione di Santa Caterina di Siena* (fig. 284) gareggia con le predelle ultime del Lotto per l'effetto di luce nell'interno. Fa centro della sua arte la luce, che scompone a piani sfaldati le figure per il netto distacco dalle ombre intense, le logora, le rende labili e fluide; giunge al pittorico liquefacendo la forma. Fra le maggiori espressioni della sua arte sono perciò le stampe, i graffiti del pavimento di Siena (fig. 285) e i romantici disegni, dove lo stacco del bianco dal nero non è attenuato dal colore, e la linea frastagliata, interrotta, nervosa, determina passaggi repentini di chiaroscuro. Uno di essi, corrispondente al concetto volumetrico della *Natività di Maria*, il *Saturno* del Museo britannico, può considerarsi il punto d'arrivo di tutta la vita artistica del Maestro. Il segno a penna, aggrovigliato, adunco, di libertà barocca, e gli strappi delle ombre ad acquerello, rendono con rapidità prodigiosa il volume del gigante che avvolge e attanaglia la preda. Dove la potenza drammatica dell'effetto di luce raggiunge il suo massimo è nella testa, illuminata dall'alto, scavata in caverne profonde dall'ombra mordente, che delinea

il profilo d'avvoltoio. Il tenero corpo del bimbo, riverso nel baglior della luce, a contrasto con quel teschio rapace adunghiato dall'ombra, dà l'ultimo tocco al colore romantico della composizione. Il leccato pittore delle Sacre Famiglie anticipa in questo focoso studio i più arditi effetti del barocco; e il segno febbrile vibra all'unisono con la rapidità fulminea dei colpi di luce.

Fig. 284 — Siena, Accademia di Belle Arti.
Beccafumi: *Comunione di Santa Caterina.*
(Dalle Frick Art reference Library di New York).

Altri disegni, come quello già citato per la decorazione Bindi Sergardi, lo studio, più giovanile, di una *Visitazione* (fig. 286), di stampo ancor peruginesco nella levità del motivo architettonico, lo schizzo briosissimo per due maniglie in ferro battuto (fig. 287), martellate dall'ombra e dalla luce, le incisioni, i graffiti del duomo di Siena, composti come grandi stampe a bianco e grigio, gli angeli di bronzo disfatti e scintillanti, ci mostrano il versatile ingegno del Beccafumi volto a quella ricerca d'effetto pittorico che è tra i fenomeni ancora oscuri di certe correnti del manierismo, e che tende per due vie, colore e luce, alla disgre-

gazione del principio formale posto dai manieristi a base dell'arte. La qualità del colore è, nella maggior parte delle sue pit-

Fig. 285 — Siena, Pavimento del Duomo.
D. Beccafumi: *Mosè spezza le tavole della Legge.*
(Fot. Anderson).

ture, vivissima e definita, nonostante gli audaci schiarimenti e oscuramenti in contrasto fra loro. Le figure vengon scomposte in piani cromatici mediante improvvisi e arditi cangiantismi,

e mediante intense macchie di colore, che serbano però sempre nitor di taglio, un senso di sfaccettamento (v. *Esther davanti Assuero* [fig. 288], nella Galleria Nazionale di Londra e il *Miracolo di Sant'Antonio* nel Museo Stibert a Firenze [fig. 289]). Così il Beccafumi ci dà, insieme col Rosso, la soluzione più acuta e schietta dei rapporti tra il principio di luce-ombra e di colore qualitativo.

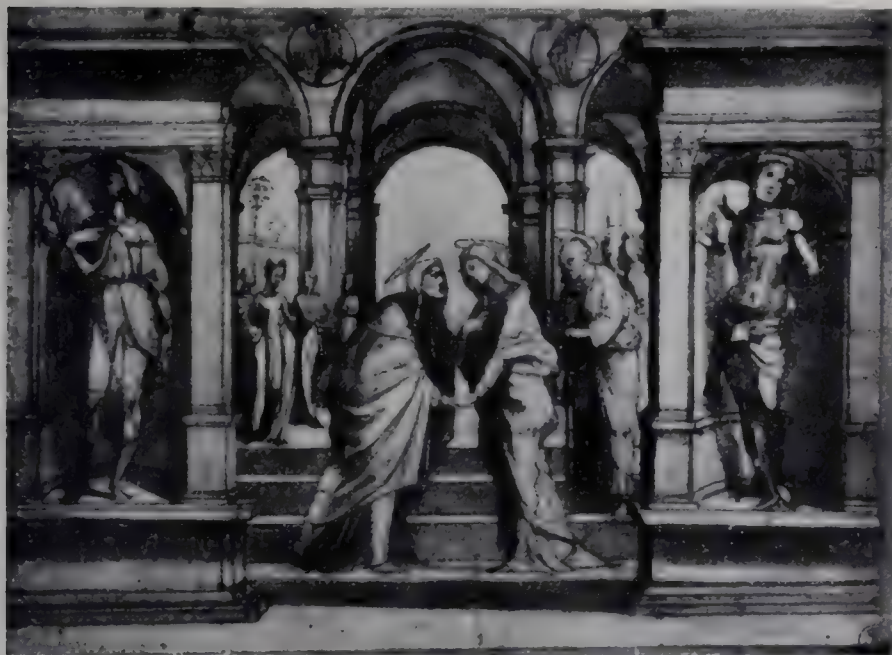



Fig. 286 — Firenze, Gabinetto delle stampe e dei disegni agli Uffizi.
D. Beccafumi: Disegno per la *Visitazione*.

Il suo colore subisce l'influenza delle atmosfere traversate da lampi: cangia di continuo, come decomposto dalla luce e dall'ombra, sopra una base di verde, di azzurro, di porpora, di giallo canarino, soprattutto di viola. Il viola, prediletto anche a Firenze dai derivati di Andrea del Sarto, è la nota fondamentale del Maestro senese. Nonostante il suo amore per le sfumature più tenui, che serba ai veli delle Madonne, alle carni vaporose, e soprattutto alle nebbie violette e grigiazzurre dei lievi paesaggi e al verde scolorito dei suoi cieli, egli ama le tinte squil-

lanti, acute, i gialli acri, i verdi smeraldo, l'indaco e il turchino, e talora, specie nelle scenografie nordiche della lotta di *San Michele contro i demoni,* avviva e trasforma le tinte come per effetto di luci bengaliche. Trascinato lontano dalla realtà, l'ineguale artista, che giunge per intuizione là ove i suoi contemporanei fiorentini giungevano per intellettualistica ricerca, si

Fig. 287 — Firenze, Gabinetto delle stampe e dei disegni agli Uffizi.
D. Beccafumi: Disegni per maniglie in ferro battuto.

tien lontano, come tutti i rappresentanti della schietta tradizione senese, dal campo del ritratto, e cioè dal dominio migliore concesso al manierismo romano e fiorentino. Il Maestro che afferma la sua bella indipendenza dalla monotona schiera degli imitatori del Sodoma, anche quando in qualche modo vuol accostarsi a lui, e che ancora, nel delinear certe seriche figurine muliebri, certi contorni a strascico, qualche fragile sagoma, sembra ascolti le melodie della delicata grafia senese,

Fig. 288 — Londra. Galleria Nazionale, Beccafumi: *Storia di Esther*.
(Fot. della Galleria Nazionale di Londra).

l'ideatore dei clamorosi spettacoli pirotecnici del Carmine a Siena e della cattedrale di Pisa, d'un tratto, spinto piuttosto dal suo temperamento fantastico e impulsivo che dalla sottile intelligenza dei maestri fiorentini, con qualche colpo di luce improvviso incisivo raggiunge sorprendenti effetti di sintesi volumetrica presecentesca, o infonde a una maschera umana una

Fig. 289 — Firenze, Museo Stibert. Beccafumi: *Miracolo di Sant'Antonio.* (Fot. Brogi).

vita esaltante, fantastica. Egli passa, con sorprendente facilità, dalle tinte fioche, dalle superfici accarezzate, dalle linee fluenti, ai colpi di scena più rumorosi e caotici, dall'eleganza di una figura a contorni insinuati alla caricata massività di un'altra impressa sopra un cattivo stampo michelangiolesco, da passaggi quasi insensibili fra tinta svanita e tinta svanita agli eccessi di un chiassoso cangiantismo; ma in tutte le sue opere lascia impresso il suggello di una personalità spiccata, inconfondibile. Con

lui sembra spegnersi, tra fuochi bengalici e nebbie colorate, la schietta tradizione dell'arte senese[1].

---

[1] Catalogo delle opere

Altenburg, Museo: *Sacra Famiglia* (BERENSON).
Amburgo, Weber: *Sacra Famiglia* (BERENSON).
Ancona, S. Domenico: *Mosè e il Signore* (BERENSON).
— — *Mosè spezza le tavole della Legge* (ID.).
Bayonne, Museo Bonnat: *Due Figure allegoriche.*
Berlino, Vendita Londron per Lepke (7 febb. 1928): *San Girolamo.*
Bonn, Collez. Wesendonk (già a Berlino): *Quinto Curzio* (BERENSON).
Budapest, Collez. Lederer: *Sacra Famiglia con S. Chiara* (BERENSON).
Emden, Berliner Museum: *Sacra Famiglia* (TTOTTA-TREYDEN).
Filadelfia, Coll. Lea: *Madonna.*
Firenze, Fondazione Horne: *Putti che reggono un tondo con Noè ebbro.*
— — *Deucalione e Pirra.*
— Pal. Martelli: Fronti di cassoni (BERENSON).
— Pitti: *Sacra Famiglia.*
— Museo Stibert: *Miracolo di Sant'Antonio.*
— Torrigiani: *Sacra Famiglia.*
— Uffizi: *Sacra Famiglia.*
— — *Autoritratto* (?).
Genova, Pal. Bianco: Tondo con *Sacra Famiglia.*
— Pal. Doria: Avanzi di affreschi sulla facciata.
— — Lunette fra le porte d'entrata e quelle del giardino.
Leningrado, Ermitage: *Sacra Famiglia.*
Livorno, Collez. Tortolini: *Sacra Famiglia* (?).
Londra, Casa Duveen (già Raccolta Benson): *Fuga di Clelia.*
— — *Martirio di S. Lucia.*
— Coll. Spencer-Churcill: *Tanaquilla, moglie di Tarquinio.*
— — *Marcia, moglie di Porcius Cato* (questa e la precedente sono tra le più belle della serie delle *Eroine*).
Londra, Coll. Langton Douglas: *Presepe.*
— Gall. Nazionale: 1430, *Esther davanti Assuero.*
— Lady Horner: Predella con *Visitazione, Adorazione, Presentazione.*
— Victoria and Albert Museum: La *Carità.*
— — *Due figure allegoriche* (BERENSON).
— — La *Battaglia di S. Leonardo* (Collez. Jonides, BERENSON).
— Wallace Collection: 525, *Giuditta.*
Lucca, Pinacoteca: *Continenza di Scipione.*
Milano, Raccolta Visconti-Venosta: *Madonna col Bamb. e S. Giovannino.* Tondo (GAMBA).
Montalcino, Parrocchia di S. Lorenzo in S. Pietro: Gradino con *Madonna, Gesù e i Ss. Giuseppe e Caterina* (?).
— Parrocchia di S. Pancrazio: *Madonna col Bambino fra i Ss. Giuseppe e Francesco* (Catalogo della Mostra d'ant. arte senese).
Panshanger, Collez. Cowper, ora di Lady Desborough: *Madonna col Bambino, S. Giuseppe, S. Giovannino e una Santa* (CAVALCASELLE).
Pesaro, Museo: *Sacra Famiglia* (SERRA).
Pisa, Duomo: Il *Vitello d'oro* (1537-38).
— — *Punizione di Core Datan e Abiron* (1537-38).
— — *I quattro Evangelisti* (1539).
Richmond, Coll. Cook: *Sant'Antonio Abate* (del tempo dei *Santi* di Pisa).
Roma, Barberini: *Sacra Famiglia* (BERENSON).
— — *Figura di donna* (ID.).
— Doria: *Sacra Famiglia.*

Roma, Doria: *Sibilla.*

— S. Maria Maggiore, Sala del capitolo della capp. Paola: *Madonna* (PAPINI).

— On. Sili: *Madonna col Bambino e un angelo.*

— Coll. già Sterbini: *Scena di Martirio.*

Sarteano (Siena), Parrocchia di S. Martino e S. Vittoria: *Madonna annunziata* (1548 c.).

Siena, Accademia: 420, *Stigmate di S. Caterina, S. Benedetto e S. Girolamo.* Predella con storiette (già a S. Benedetto degli Olivetani).

— — 423, *S. Michele.*

— — 427, *Cristo al Limbo* (già in S. Francesco).

— — 405, *Natività di Maria Vergine* (1543? già delle monache di S. Paolo).

— — 344, *Battesimo di Cristo* (parte della predella della pala Saracini? TROTTA-TREYDEN).

— — 384, *Trinità e Santi* (1513).

— — 438, *Madonna e Santi* (?).

— — 429, *Scudo o nato da uno stemma e sostenuto da putti* (Cartone). (Per una lapide sepolcrale in S. Francesco).

— — 411, 412, 415, 416, 430, 439. Cartoni per il pavimento del Duomo.

— Archivio di Stato: Tavoletta di Biccherna con la *Madonna e le due Sante Caterine* (?, 1548).

— Collez. Bargagli: *Sacra Famiglia.*

— S. Bernardino, comp. di —: *Madonna e Santi* (1537. Tavola all'altare).

— — *Morte della Vergine* – *Sposalizio di M. V.* (Affreschi, 1518).

— Campansi, monastero di —: *Madonna e Santi* (stanza al 1° piano).

— Carmine: *S. Michele.*

— Duomo: Affreschi nella nicchia absidale (sciupati da un terremoto, 1544).

— — Pavimento con *storie di Mosè, Achab ed Elia*; sotto la cupola (1519-1546).

— — *Otto angioli di bronzo*, alle colonne presso l'altar maggiore (1548-51), con le loro basi: due di esse non del B.

— Ss. Giovannino e Gennaro: Testata di bara (?).

— S. Giovannino in Pantaneto (o della Staffa): Affresco nel soffitto di sagrestia.

— Collez. Marri-Mignanelli: *Sacra Famiglia.* Tondo.

— S. Martino: *Natività di Cristo* (1523 c.).

— Misericordia: Quattro facciate di cataletto.

— Opera del Duomo, Museo: *S. Paolo fra la sua conversione e il suo martirio.*

Siena, Orfanotrofio: Quattro piccoli tondi a olio: *S. Andrea, S. Girolamo, Madonna col Bambino e S. Giovannino, Cristo morto fra due angioli* (TROTTA-TREYDEN).

— Pal. Bindi-Sergardi: Decorazione di una camera con *fatti della storia Romana.*

— Palazzo Chigi-Saracini: *Sposalizio di S. Caterina, S. Pietro, S. Paolo, ecc.* (1528, già in S. Spirito).

— — *Madonna col Bambino.*

— — *S. Antonino.*

— — *Ratto delle Sabine.*

— — *Lucrezia.*

— — *Madonna e Santi.*

— Palazzo Pubblico: Affreschi nella Sala del Concistoro (1529-1535), con *figure allegoriche e fatti della storia antica.*

— Scuole Regie: *S. Cristoforo* (?).

— Seminario Vescovile: *Cristo portacroce.*

— Spedale della Scala: *Incontro di Anna e di Gioacchino.* Affresco del 1512.

— S. Spirito: *Incoronazione di M. V.*

Sinalunga: *Sacra Famiglia.*

Strasburgo, Museo: *Busto d'uomo* (BERENSON).

Torino, Pinacoteca: 11, *Madonna col Bambino fra i Ss. Giov. Battista e Girolamo* (JACOBSEN).

Venezia, Seminario, Gall. del —: *Penelope* (A. VENTURI).

Vienna, Liechtenstein: *Salome* (TROTTA-TREYDEN).

III.

LA TRADIZIONE DEL SODOMA.

8.

BARTOLOMEO NERONI detto IL RICCIO

LA VITA. - BIBLIOGRAFIA. - L'OPERA: Imitatore diligente del Sodoma, notevole in alcune opere primitive, ad esempio nell'affresco del " Commiato di San Benedetto dai Santi Mauro e Placido ", per garbo di linearista senese e per finezza di superfici colorate. - Più tardi, dall'imitazione convenzionale del Sodoma, passa alla maniera bronzinesca. - CATALOGO DELLE OPERE.

— È ignoto l'anno di nascita di Bartolomeo di Bastiano Neroni, dipintore, detto « il Riccio ».

1520 — Secondo il Mancini (in ROMAGNOLI, op. cit., 717) disegnò in quest'anno il palazzo Francesconi.

1532 — Sono con questa data quattro corali miniati da lui, provenienti, dagli Olivetani di Finalpia, alla Bibl. Comunale di Genova: v'è anche il ritratto dell'artista. Cfr. VASARI-MILANESI e BELGRANO, in *Atti e Mem. della Soc. Ligure di St. Patria*, IV. V'è la scritta: « F. Adeodatus de Modoetia scripsit. R. pater Angelus Albiganensis generalis abbas facere (sic) fecit anno Domini *MDXXXII* . *Magister Bartholomeus dictus Rixus senensis miniavit.* ».

1534 maggio-settembre, — Il Riccio e Bartolomeo suo compagno sono pagati per una *Madonna del Rosario* (finita il 25 maggio) e per una cappella nella Pieve di Asciano (BORGHESI e BANCHI, op. cit.).

1534, 17 agosto — Gli viene allogata per 70 ducati la cappella dei *Santi Quattro Coronati* in Duomo. Parte delle storie ad affresco andarono perdute, parte (*Madonna e Santi*, *Martirio dei Quattro Santi Coronati*) vennero staccate e messe sulla porta che dall'Arcivescovado va in Canonica (MILANESI, Doc. per la st. d. a. sen.).

1534 — Sono pagate dal Priore di Monte Oliveto 10 lire al Riccio « per la dipintura facta nel Paradiso, con due Sante Katherine » (BORGHESI e BANCHI).

1536, 23 febbraio e 3 maggio — Pagamenti « per conto delle pitture facte nella Giesa di Chiusure » (a monte Oliveto Maggiore). V. BORGHESI e BANCHI, op. cit.

1536 — Per la venuta di Carlo V a Siena orna la casa dove sosta il sovrano (VASARI-MILANESI).

1537 — Dipinge varie figure nell' « altare di sotto » della Compagnia di S. Giovanni della Morte (BORGHESI e BANCHI); disegna anche la casa ad Alessandro Guglielmi (MILANESI-VASARI).

1538, 8 aprile — Pagamenti per alcune « arme... state fatte per casa alla venuta del Pontefice Papa Paulo » (BORGHESI e BANCHI).

1538 — *Madonna fra i Ss. Benedetto, Michele e Giovannino*, firmata e datata, nell'Arcipretura di S. Michele Arcangelo a Chiusure (BROGI, *Inventario*).

1540, marzo — Pagamento « per parte della dipintura » fatta a Monte Oliveto Maggiore, dove lavorava col Sodoma (BORGHESI e BANCHI).

1541 — Con Giorgio di Giovanni dipinge l'arco trionfale per il passaggio da Siena di Paolo III (VASARI-MILANESI).

1541 — Pagamenti da parte della Compagnia di S. Giov. Battista detta della Morte « per la fatura d'una Nunziata coll'angelo », dipinta « i nella chiesa di sotto a chapo a le due parti » (BORGHESI e BANCHI).

1548 — Secondo il Mancini (Ms. del ROMAGNOLI, 721), fa un ritratto a don Diego Urtado de Mendoza.

1549, 3 aprile — Stima le pitture di Giomo del Sodoma e di Nicolò di Pietropaolo all'Osservanza (MILANESI, Doc.). Sono di quest'anno i resti di affreschi attribuiti a lui nella chiesuola della Madonnina Rossa, ai piedi del colle dell'Osservanza.

1552 — Secondo il ROMAGNOLI (725), disegnò in quest' anno un cataletto per la compagnia di S. Giovanni in Pantaneto.

1554 — Architetta il Monastero delle Derelitte in piazza del Carmine, oggi palazzo Sergardi, dove dipinse poi ad affresco una *Crocifissione* (MILANESI-VASARI).

1556, 24 agosto — Il ROMAGNOLI (p. 738) lesse che il Riccio chiedeva a Siena « licentia... di ritornare a Lucca con la sua moglie, dove ha figlie e resto di famiglia ».

1560 — A Siena disegna il proscenio per l'*Ortensio* di messer Alessandro Piccolomini, commedia recitata « dagli Accademici Intronati... alla presenza di Cosimo I Gran Duca di Toscana ». Il proscenio fu poi pubblicato in intaglio da Andrea Andreani. Così tutte le fonti.

1562 — Era di nuovo a Lucca, come si rileva da una memoria per cui di là diceva di mandare un disegno per il soffitto della Compagnia della Trinità (ROMAGNOLI, p. 742).

1564, 23 aprile — Si delibera nel consiglio della Compagnia di S. Caterina di farvi eseguire delle pitture dal Riccio, ma di attendere il suo ritorno a Siena (LIBERATI, « Boll. sen. di Storia Patria », 1906, 478).

1565 — Mandò alla Comp. di S. Caterina in Fontebranda due sportelli per il Crocifisso miracoloso, con *S. Girolamo e S. Caterina*. (VASARI-MILANESI e Ms. del ROMAGNOLI).

1567, 26 febbraio — Gli vengon date 40 lire « a conto del disegno del coro » per il Duomo di Siena.

1567, 24 aprile — Il Riccio « pittore e architetto eccellentissimo » va a deliberare quali storie dipingere nella Compagnia di S. Caterina, « dove erano convenuti molti fratelli ch'assai l'avevano aspettato per tal principio ». Il Riccio era prima, infatti, a Lucca: v. anche sotto l'anno 1564, 23 aprile (LIBERATI, op. cit.).

1568, 14 maggio — Ha pagamenti per il « choro fatto e da farsi » (BORGHESI e BANCHI).

1568, 17 luglio — Altri pagamenti dal Duomo (ID.).

1569 — Secondo il ROMAGNOLI (p. 777), comincia a dipingere il cataletto della Compagnia di S. Ansano, ai tempi dello scrittore appeso nella Compagnia del Chiodo.

1569, 9 aprile, 28 maggio, 25 agosto, 31 ottobre — Pagamenti per il coro del Duomo (BORGHESI e BANCHI).

1570, 4 febbraio — Pagamenti per il coro del Duomo (BORGHESI e BANCHI).

1570 — Doveva fare un cataletto per la Comp. di S. Giovanni in Pantaneto (ROMAGNOLI, 778).

1570, 10 ottobre — Richiede al governatore che si facciano stimare i suoi lavori in Duomo a Baldassarre Lancia, che giudica poi si debba pagare il Riccio 10 scudi al mese da quando tornò da Lucca in qua (MILANESI, Doc.).

1570, 11 e 14 dicembre — Vari testimoni depongono a proposito di ciò. Da uno di essi sappiamo che il R. aveva fatto per il coro varî modelli, intorno ai quali sempre si affaticava: lo stesso teste (M.º Lorenzo del fu Francesco de' Pomarelli, senese) aggiunge che il Riccio, prima di andare a Lucca (donde fu chiamato più volte per il Duomo), aveva fatti i modelli del Palazzo Zuccantini, di quello « del signor Francesco Tantucci », di quello di Agostino Bardi, e del Monastero delle Derelitte (vedi sotto 1554). MILANESI, Doc..

1571, 14 giugno — È denunziato il suo testamento, per cui lascia usufruttuaria la seconda moglie, Giuditta [1].

---

[1] Bibliografia su Bartolomeo Neroni: VASARI, *Le Vite* (con note del MILANESI), Sansoni, Firenze, 1879; UGURGIERI, *Le Pompe Sanesi*, Pistoia, 1649, parte II, 357 ss.; BALDINUCCI, *Notizie, ecc.* (1681-88), Firenze, 1769, VI, 184; PECCI, *Ristretto... di Siena*, Siena, 1759; FALUSCHI, *Breve relazione... di Siena*, Siena, 1784; DELLA VALLE, *Lettere Sanesi*, Roma, 1786, II, 299 ss.; *L'Etruria pittrice*, Firenze, 1791, I, tav. LVIII; LANZI, *Storia pittor. dell'It.*, Bassano, 1809, I, 336; ROMAGNOLI, *Ms. alla Comun. di Siena*, L, II, VI, 711 ss.; ID., *Guida di Siena*, Siena, 1840; G. MILANESI, *Docum. per la storia dell'arte senese*, Siena, 1856, III; FRIZZONI, *Arte ital. del Rinascimento*, Milano, 1891; BORGHESI e BANCHI, *Nuovi doc. per la st. dell'a. senese*, Siena, 1898; OLCOTT, *Guide to Siena*, Siena, 1903; C. RICCI, *Catalogo della mostra d'antica arte senese*, 1904; CUST, *Giov. Ant. Bazzi*, Londra, 1906; LIBERATI, in *Bull. sen. di storia patria*, 1906, XII, 475; BULLETTI, in *Rass. d'A. sen.*, 1908; LUSINI, *Il Duomo di Siena*, Siena, 1911; DAMI, *Siena*, Firenze, 1915.

* * *

Sulle impronte del Sodoma si forma l'arte di Bartolomeo Neroni, detto il Riccio, che a Monteoliveto, nel dipinger l'affresco raffigurante il *commiato dei Santi Mauro e Placido da S. Benedetto* (fig. 290), compone in ordine quasi simmetrico la fitta ghirlanda delle figure attorno un tempio ricco di trafori, dominante la scena: nel mezzo, l'alta immagine di San Benedetto spianata sotto la tunica fluente; ai due lati, in ginocchio, Mauro e Placido; dietro San Benedetto, i monaci, dietro i due Santi inginocchiati, i cortei, gli ultimi personaggi a cavallo, elevati così da approfondire l'arco delle figure. Di tutto tien calcolo il seguace del Bazzi, studioso di disegnare in armoniosa linea la scena: ogni atteggiamento ha il suo riscontro ritmico; ma troppo si vede lo studio vincere l'ispirazione, muoversi il compositore con cautela, pavido di urti, freddo e silenzioso. La trama del vasto edificio è lignea e leggiera; basso il rilievo delle figure, sottilmente incise come in un commesso marmoreo; tenui calligrafiche le pieghe delle vesti, fibrille nel marmo lucente. Solo due personaggi, con vesti cangianti alla luce e fortemente chiaroscurati, rompono la monotonia che viene dal dominio dei bianchi, gelido, in accordo con la fredda correttezza del segno, con la precisa giustapposizione delle figure entro il nitido commesso marmoreo. È certo, quest'affresco, tra le migliori opere del Riccio, che soprattutto nelle figure di monaci attorno San Benedetto si dimostra sottile e delicato modellatore, e anche fine colorista. Sembran trasparire i volti d'avorio, nella pura luce del bianco, che prende riflessi di perla sul muso del cavallo niveo, a sinistra.

Perde, il Riccio, il suo garbo un po' compassato di linearista senese e la finezza delle superfici lavorate ad intarsio, quando si propone per diretto modello il Sodoma, come nella scena dell'*Adultera* a Monteoliveto (fig. 291); e arrotonda frome, studia grazie d'atteggiamenti, ammorbidisce le carni col passaggio d'ombre sfumate. La composizione è disegnata sopra un arido

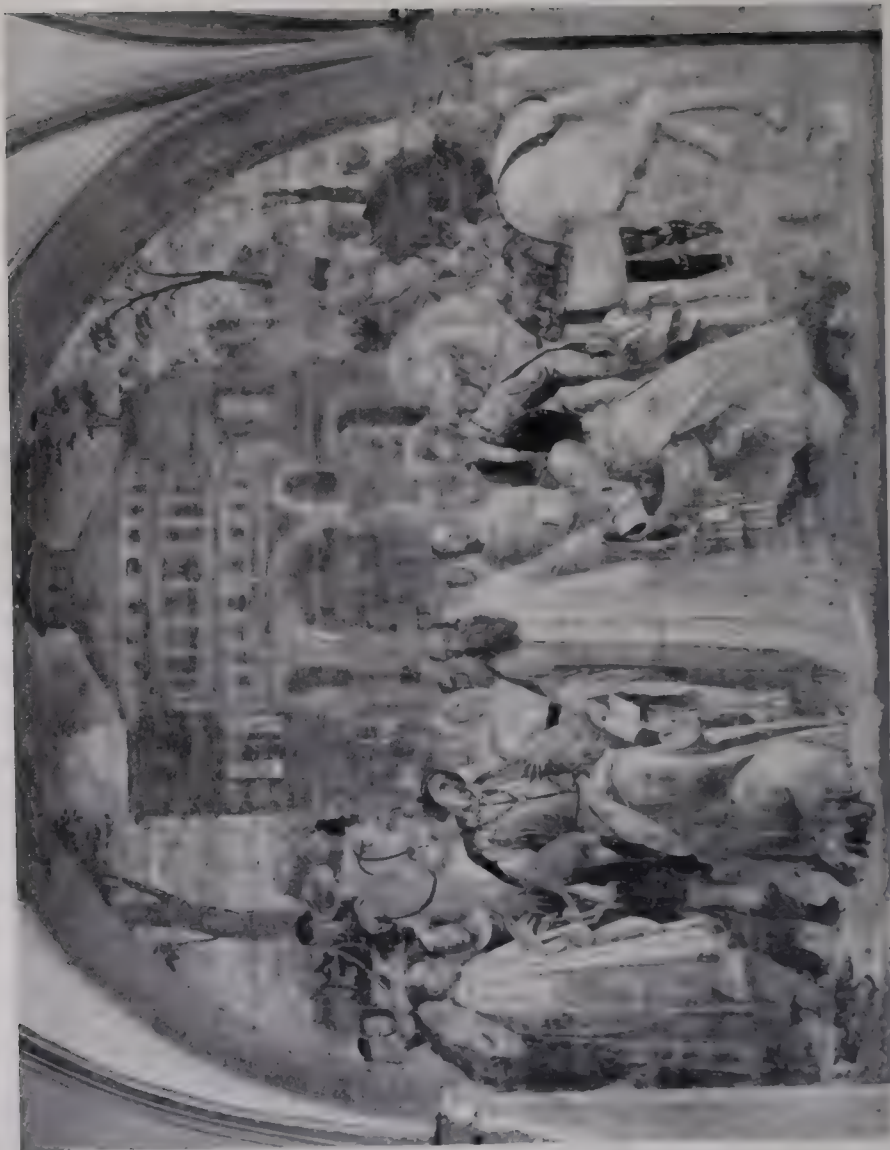



Fig. 290 — Monteoliveto Maggiore (Siena), Chiostro.
Riccio: *San Benedetto invia Mauro in Francia e Placido in Sicilia.*

schema a quinte: un gruppo a sinistra, con l'adultera nel soave atteggiamento delle donne del Sodoma, indolente e bella spetta-

Fig. 291 — Monteoliveto Maggiore (Siena). Riccio: *Cristo e l'adultera.* (Fot. Anderson).

trice, studiosa di ritmi; un gruppo a destra, di tre apostoli e del Cristo intento a tracciare la sentenza sulla sabbia; tra i due

gruppi, un'arcata con quattro figurine abbozzate in pochi tratti sull'azzurro unito e crudo del cielo. E appunto quest'uniformità di lastra smaltata, non velata dalle brume e dalle nubi del Sodoma, stride con l'ombra, che ora sfuma sulle superfici seriche delle figure, ora s'addensa: viene a mancare, con l'atmosfera ombrata del Vercellese, quella fusione tra gli elementi compositivi, che il Riccio, valendosi puramente di un principio linearistico, aveva raggiunta nell'affresco del *congedo dei Santi Mauro e Placido*.

Tra le migliori opere della maturità di questo Maestro è il *Presepe* della Chiesa del Carmine a Siena (fig. 292), ove cominciano ad apparire, accanto ai tipi del Sodoma, palesi specialmente nel gruppo divino, un ricordo, nella gloria d'angeli, degli atteggiamenti imbarocchiti proprî al Beccafumi, e una tendenza al manierismo fiorentino della corrente bronzinesca. Il valore dell'opera è soprattutto nella costruzione della scena, che rivela le doti dell'architetto, costruzione inclusa come entro un'impalcatura a cerchi, che dal loggiato in ruina discende all'arco dei pastori adoranti e sale all'arco degli angeli e al nimbo della colomba.

Quando rivediamo il Maestro nel quadro della *Madonna della Misericordia* (fig. 293), dipinto per la chiesa di Fontegiusta, egli è ormai passato dalla tradizione senese del Sodoma al più stucchevole bronzinismo manieristico; e misura con riga e squadra i gesti delle figure di stucco inscritte entro rettangoli, solo rievocando la finezza della sua antica pittura ad intarsio nella veduta marmorea di città, disegnata con precisione architettonica nella senese eleganza delle sagome taglienti, acute. Anche la sostanza del colore qui ridiviene preziosa; ritrova, negli edifici più lontani, le trasparenze alabastrine e le vitree luci dei bianchi della *storia di San Benedetto* a Monteoliveto[1].

---

[1] Catalogo delle opere:

Ancaiano (Siena), Chiesa. *Cristo, fra la Maddalena e S. Bartolomeo, versa sangue dal costato.*

— — *Madonna col Bambino e Santi.*

— — (stesso soggetto).

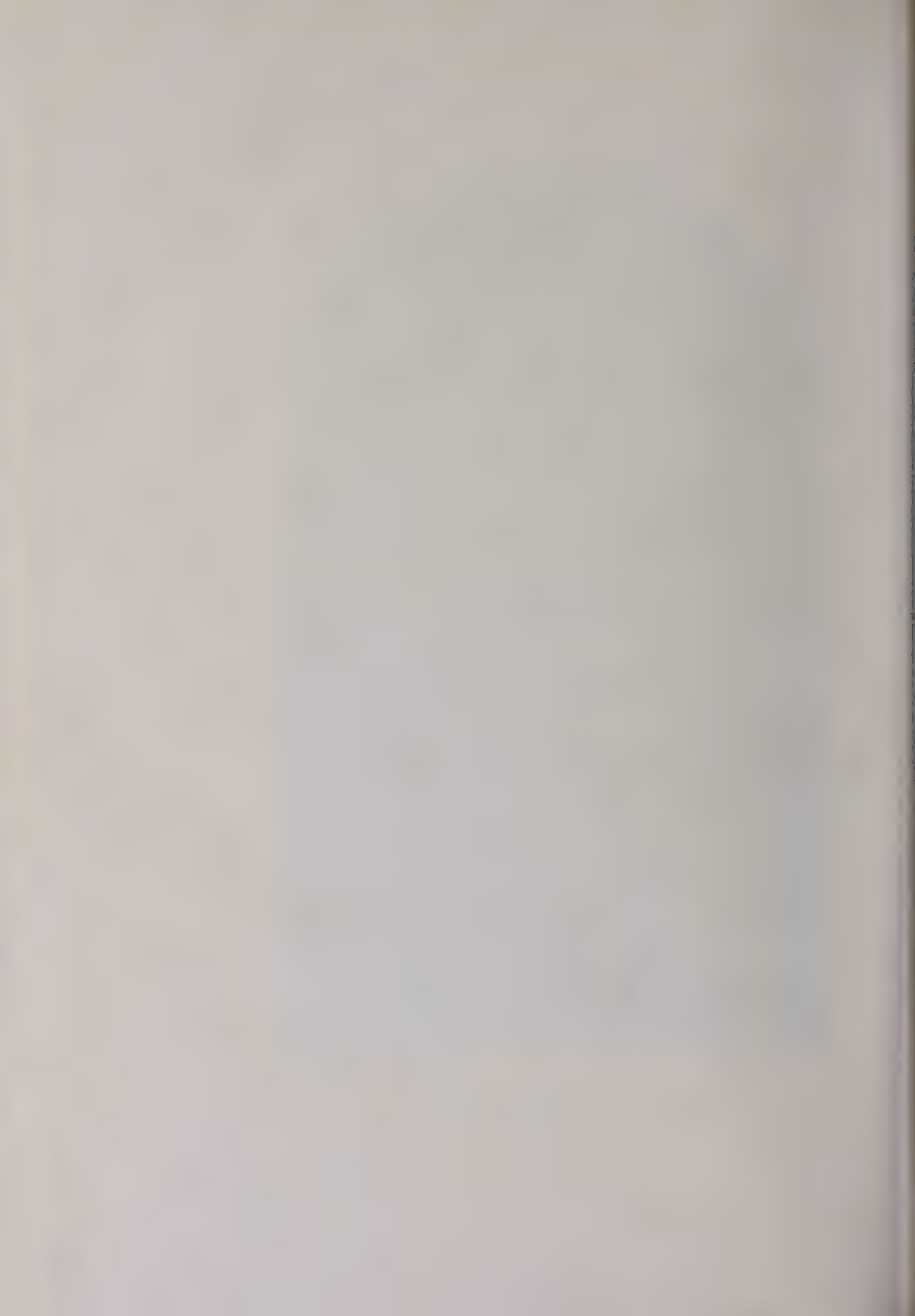
Asciano, Collegiata: *Madonna del Rosario* (1534).

— — *Pietà* (tondo ad affresco).

Fig. 292 — Siena, Chiesa del Carmine. Riccio: *Adorazione dei Pastori.*
(Fot. Lombardi).

Fig. 293 — Siena, Chiesa di Fontegiusta. Riccio: *La Madonna della Misericordia.*
(Fot. Anderson).

S Casciano, Chiesa della Concezione: *Concezione, Adamo ed Eva, S. Pietro e S. Girolamo* (affresco).
Chiusure, Arcipretura di S. Michele Arcangiolo: *Madonna col Bambino, S. Giovannino e S. Michele* (firm. e dat. 1538).
Coltibuono, Pieve di San Lorenzo: Tavoletta con *Cristo*.
Firenze, Galleria Pitti: Rovescio dello stendardo col *San Sebastiano* del Sodoma nel diritto.
Genova, Bibl. comunale: Quattro corali miniati (1532, firm.).
Lucignano, Pieve: *Cristo in Croce e Santi*.
— Madonna del Tribolo o delle Grazie: *Madonna col Bambino, S. Caterina e il Battista*.
Monte Oliveto Maggiore: *Cristo in Croce* (« Bart.° Ric.° Sen. Pin. »).
— *Salita al Calvario*.
— *S. Benedetto invia Mauro in Gallia e Placido in Sicilia* (chiostro).
— *L'Adultera* (Capp. del Capitolo. Col Sodoma).
S. Quirico d'Orcia, Comp. dei Ss. Filippo e Giacomo, Sagrestia: Bara con *Visitazione e Santi*.
Radicondoli: Collegiata dei Ss. Simone e Giuda: *Storiette* nel gradino dell'altar maggiore (?).
Siena, Accademia: 392, *S. Orsola in trono* (Dall'Osservanza).
— — 402 e 442, Pilastri con *Santi*.
— — 403, *Il Paradiso* (Da Ognissanti).
— — 444 e 447, *Incoronazione di M. V.* e predella.
— Bargagli, Collez.: *Venere che si specchia*.
— Cancelleria Arcivescovile: *I quattro Santi coronati* (affresco).
— Campansi: *Cristo e la Samaritana* (affresco).
— Carmine: *Natività* (con Arc. Salimbeni).
— S. Caterina, Oratorio della Cucina: *Annunziata* (1572).
— — *Sposalizio* (1572).
— — *La Santa* (1572).
— Duomo: Lavori di legname nel coro (disegnati da lui, 1567-71, ed eseguiti da maestro Benedetto di Giovanni da Montepulciano, da Domenico di Filippo fiorentino e Teseo di Bartolino da Pienza).
— Fontegiusta: *Apparizione della Vergine a Siena infestata dalla peste*.
— Ss. Giovannino e Gennaro: *Pietà* (Frizzoni).
— Madonnina Rossa (presso l'Osservanza): *Crocifisso e Santi*, 1549 (?).
— S. Maria degli Angioli: Stendardo (Frizzoni).
— Museo dell'Opera: *Sacra Famiglia*.
— — Due disegni a penna per il coro e il leggio.
— S. Niccolò in Sasso (Monnagnese): corridoio nei locali delle scuole: *Cena del Redentore* (affresco).
— Osservanza, Museo: *Crocifisso con la Maddalena, S. Girolamo e il Battista*.
— Palazzo Chigi-Saracini: *Deposizione*.
— — *Cristo risorto*.
— — *Sposalizio di S. Caterina* (?).
— Palazzo Sergardi (già monastero delle Derelitte): *Deposizione dalla Croce*.
Sovicille, Pieve: *Madonna in gloria con angioletti e i Ss. Pietro e Paolo, Giov. Batt. e Antonio*.
Volterra, S. Francesco: *Cristo in croce, Maria, la Maddalena, S. Giov. Evangelista*.

III.

LA TRADIZIONE DEL SODOMA.

9.

MARCO PINO da SIENA o dal PINO (o da PINO)

LA VITA. - BIBLIOGRAFIA. - L'OPERA: Più che dal Sodoma, questo maestro, collaboratore del Beccafumi nelle pitture di Castel Sant'Angelo, trae elementi dall'arte di questo bizzarro ingegno senese, nel " Cristo risorto " di Santa Lucia del Gonfalone, e anche nelle figure di " Sibilla e Profeta ", sovrastanti all'affresco, e chiaramente ispirate dalla composizione di Raffaello in Santa Maria della Pace. - Oscillazioni, nella maniera dell'eclettico maestro, tra un raffaellismo illeggiadrito alla Perin del Vaga, e la tradizione senese del Sodoma e del Beccafumi. - L'imitazione di Raffaello porta all'ultimo squilibrio lo stampo manieristico del pittore senese. - CATALOGO DELLE OPERE.

1525 — Circa quest'anno nasce in Siena, nella casa paterna di via del Forcone di S. Marco, da Giovanbattista del Pino, tessitore di pannilini, e da Madonna Orsina (MILANESI nelle note al VASARI, VII, 60).

1536 — Il ROMAGNOLI nota che, secondo il MANCINI, fino a questo anno stette nella città natale, dove fu allievo del Beccafumi. Il BALDINUCCI dice che lo fu anche del Peruzzi.

1549 — Intorno a questo tempo è a Roma e aiuta Daniele da Volterra. « E qui ancora seguitò l'indirizzo di Pierino Buonaccursio » (BAGLIONE). Sono di questo periodo giovanile le sue pitture a Roma.

1556 o 1557 — Va a Napoli. Il VOSS presceglie per il suo arrivo in quella città la prima data. Certo nel 1557 lo troviamo operoso per la badia di Monte Cassino. L'andata di Marco a Napoli comunque è incerta: il TOSTI vorrebbe che nel 1556 avesse già presa la cittadinanza napoletana.

1557, 3 e 24 febbraio e 25 marzo — Pagamenti « per manifattura di tutta la opera dello stucco e pittura e grottesche che vengono nel Santuario di Monte Cassino »: si tratta della decorazione

nella chiesa inferiore, da qualche decina d'anni distrutta per sostituirla con opere della scuola di Beuron.

1560 — È cittadino napoletano: la responsabilità di tale notizia va però riferita al DE DOMINICI.

1564 — Il DE DOMINICI dice che in quest'anno ampliò il Gesù Vecchio: da accogliersi con molti dubbi.

1570 — *Cristo in Croce* in S. Giacomo degli Spagnuoli a Napoli.

1571 — Pala di Aversa: « Marcus de Pino senensis faciebat MDLXXIII »; e un'*Adorazione de' Magi*, e un'*Assunta* in S. Severino.

1573 — *Incredulità di S. Tommaso* nel Duomo di Napoli (firm. e dat.) e quattro tavole: (*Presentazione, Adorazione de' Magi, Adorazione dei pastori, Annunciazione*), ora nel Museo Nazionale di Napoli. Così un'altra *Adorazione dei Pastori* al Gesù Vecchio.

1576 — *Vocazione di S. Matteo* in S. Giovanni de' Fiorentini a Napoli. Un *Crocifisso* in S. Severino; e una *Madonna del Rosario* in S. Domenico a Bagnoli Irpino.

1576, 4 maggio — Il DELLA VALLE (op. cit.), riporta (come il ROMAGNOLI [nel ms. senese]), una deliberazione della Compagnia di S. Giovanni Battista in Pantaneto, a Siena, da cui appare come Marco avesse finito un cataletto ordinatogli da quella Compagnia, che adesso gli manda a Napoli 66 scudi per sua mercede.

1577 — *Cristo morto in grembo alla Madre* in S. Giovanni dei Fiorentini (firm, e dat.).

1578 — *Trasfigurazione* a Gragnano (firm. e dat.).

1579, 17 settembre — L'artista s'impegna di dipingere per il padre G. B. Graziano della Comp. di Gesù una *Circoncisione* « con tutte quelle figure desegno et modo che è la cona magiore del Jesù di Napoli »: e così la predella con quattro quadretti: quella tavola col suo gradino, una volta al Gesù Vecchio, è ora al Museo Nazionale di Napoli; dietro alla predella è la data 1573.

1581 — *Nascita di Cristo* in S. Severino (la data è fornita dal De Dominici). Dopo quest'anno, che è quello di fondazione della cappella ove si trova, dev'esser stata eseguita la *Trasfigurazione* nella cattedrale di Massa Lubrense.

1583 — Secondo il De Dominici, avrebbe migliorata e rifatta l'architettura gotica della SS. Trinità o Trinità di Palazzo. Sia o non sia vero, le antiche fonti, primo di tutti il Baglione, attestano « che componesse un grandissimo libro di architettura ».

1587 — *Crocifisso, S. Caterina d'Alessandria* e *un Santo abate* in S. Michele a Piano di Sorrento.
Il De Dominici pensa che morisse intorno a quest'anno.

1588 — Il Voss pone in quest'anno la sua data di morte. Il Sandrart dice che da lui imparò Adolfo Mytens. Il discorso di M. del P. riportato dal De Dominici come scritto prima del 1568 è completamente falso [1].

* * *

Marco Pino fu a Napoli, teatro della sua arte. A Roma stette intorno al 1549, e sono di questo periodo giovanile le pitture di lui a Santa Lucia del Gonfalone, ove dispiega forme derivate dal Beccafumi, accentuate di michelangiolismo, per aver l'artista seguito a Roma Daniele da Volterra e Perin del Vaga.

Marco Pino a Santa Lucia del Gonfalone si mostra veramente scolaro del Beccafumi, nella *Resurrezione di Cristo* (fig. 294),

---

[1] Bibliografia su Marco Pino: Vasari, *Le Vite* (1568), ediz. Milanesi, Firenze, 1881, VII, 59 e n. 4; G. P. Lomazzo, *Trattato dell'arte della Pitt., Scult. ed Architettura* (1585), ediz. S. del Monte, Roma, 1844, III, 180; C. D'Eugenio Caracciolo, *Napoli sacra*, Napoli, 1624; F. de' Pietri, *Historia napoletana* (1634), in *Napoli Nobilissima*, VIII, 1899, 14; G. Baglione, *Vite de' pitt., scult. ed architetti ecc.*, Roma, 1642, 30 s.; Ugurgieri, *Le Pompe Sanesi*, Pistoia, 1649, II, 363; J. von Sandrart, *L'Academia todesca* o *Teutsche Academie ecc.*, Norimberga, 1675, 194; F. Baldinucci, *Notizie de' Professori del Disegno ecc.* (1681-1688), ediz. del Manni, Firenze, 1769, V, 150 s.; P. Sarnelli, *Guida... di Napoli*, Napoli, 1692; B. de Dominici, *Vite dei pitt., ecc. napoletani* (1742-43), ediz. di Napoli 1843, II, 308 ss.; Della Valle, *Lettere Sanesi*, Roma, 1786, II; L. Lanzi, *Storia pittorica dell'Italia*, Bassano, 1795-96, I, 313, 603; E. Romagnoli, *Biografia Cronologica de' Bellartisti Senesi* (c. 1830), Ms. alla Bibl. Comunale di Siena, L, II-VII, 367 ss.; Tosti, *Storia della Badia di Montecas-*

ove, pur ispirandosi a quella del Sodoma in Napoli e ampliando alla michelangiolesca le forme, richiama lo stile del maestro senese nel movimento roteante delle figure che nimbano l'immagine del Redentore. Anche il principio cromatico si allaccia all'arte del Beccafumi, applicato più superficialmente, senza quella limpida distinzione di piani di colore che regge il cangiantismo beccafumiano. Simili effetti di movimento involgente e di cangiantismo cromatico sono ricercati dal pittore nel *Profeta* e nella *Sibilla* sovrastante all'affresco (fig. 295), ove però è chiaro che egli s'ispira al Raffaello di Santa Maria della Pace, stringendo le cose nello spazio, mutandone il ritmo architettonico a larghe ondulazioni in calligrafici svolazzi, componendo di figure, tabelle e fiori una cartella decorativa. Nonostante la loro grandiosità, il loro forzato movimento, il loro aggirarsi faticoso e greve, le tabelle son perni, cui si stendono i raggi delle braccia.

A Napoli, nella *Natività della Vergine* (fig. 296), ai Ss. Severino e Sossio, si vedon figure lunghe alla Perin del Vaga, e, nel gruppo attorno le levatrici, movimenti tortuosi, leziosi, alla Sodoma e alla Beccafumi. Tra i rapidi oscuramenti e schiarimenti del colore beccafumiano, che si ripetono in tutta la scena, le carni mantengono il tono diafano, velato del maestro senese. Nel *Presepe* della stessa chiesa (fig. 297), si hanno segni di manierismo raffaellesco, con qualche commistione di forme alla fiamminga, poichè a Napoli i maestri accorrevano di Fiandra e influivano sul movimento dell'arte; e tuttavia non mancan

---

sino, Napoli, 1842-43, III, 282; G. MILANESI, *Doc. per la storia dell'arte senese*, Siena, 1856, III, 243; CARAVITA, *I codici e le arti a Montecassino*, Montecassino, 1869-70, III, 46; G. FILANGIERI DI SATRIANO, *Docum. per la storia, l'arte e l'industria delle province napoletane*, vol. VI: *Indice degli artefici... napol. e siciliani*, Napoli, 1891, II, 104; B. CROCE, *Sommario crit. alla St. dell'Arte nel Napoletano — Il Falsario* (de Dominici), in *Nap. nobilissima*, I, 1891, 143 s.; A. VENTURI, *Quadro a Castroreale attrib. a Polidoro da Caravaggio*, in *L'Arte*, I, 1898, 373 s.; A. FILANGIERI DI CANDIDA, *Le pitture di M. da P. nella Pinacoteca Nazionale ed altri luoghi a Napoli*, in *Nap. nobil.*, VII, 1898, 172 ss.; G. COSENZA, *Un quadro di M. del P. a Gragnano*, in *Nap. nobil.*, VIII, 1899, 15 s.; L. SALAZAR, *M. del P. da Siena ed altri artisti dei sec. XVI e XVII* (nuovi documenti), in *Nap. nobiliss.*, XIII, 1904, 17 ss.; W. ROLFS, *Geschichte der Malerei Neaples*, Lipsia, 1910, 277 ss.; R. FILANGIERI DI CANDIDA, *Storia di Massa Lubrense*, Napoli, 1910, 547; H. VOSS, *Die Malerei der Spätrenaissance in Rom und Florenz*, Berlino, 1920, I, 137 ss.

tracce del Sodoma, specialmente nel paese e nei nugoli quasi monocromi di un biondo caldo.

Fig. 294 — Roma, Santa Lucia del Gonfalone. Marco Pino: *Resurrezione*. (Fot. del Ministero dell'Ed. Naz.).

La contaminazione di Raffaello e del Sodoma si ritrova nel *Battesimo*, quadro d'intonazione bionda, di un chiaroscuro sfumato, delicato, con velature alla Sodoma anche nel paese di

tinta azzurrina crepuscolare, mentre nelle figure mancano le ombre azzurre del prototipo vercellese, e in alto la colomba e un ventaglio d'angioli si dispongono alla raffaellesca. Sdolcinate sono le immagini, specie quella del Battista, che si torce alla maniera dell'*Eva* di G. A. Bazzi; e tra i movimenti a spira, le contorsioni artificiose del Sodoma, qua e là appaiono le pose dei colossi del *Giudizio* di Michelangelo.

Fig. 295 — Roma, Santa Lucia del Gonfalone. Marco Pino: *Profeti e Sibille.* (Fot. del Ministero dell'Educazione Nazionale).

Sempre più, con l'andar del tempo, Marco da Siena si sforza di seguir il Buonarroti, come si vede nell'*Assunta* della chiesa dei Ss. Severino e Sossio, dove nel manto della Vergine ancora il colore metallico risente l'influsso del Sodoma, mentre le teste degli Apostoli esprimon lo sforzo di seguir Michelangelo. L'eclettico senese, che riempì Napoli di sè e s'aggiunse alla schiera dei capitani del manierismo nella sala regia in Roma, riecheggia le fantasie cromatiche del Beccafumi, come le velate morbidezze del Bazzi; non sfugge al dominio di Michelangelo, ma,

Fig. 296 — Napoli, Chiesa dei Ss. Severino e Sossio.
Marco Pino: *Natività della Madonna.*
(Fot. della Sovrintendenza dei Monumenti della Campania).

incapace di trarne come il Beccafumi elementi a una personale concezione di forma e di colore, emula i manieristi romani nel cercar di raggiungere il colosso, tra sforzi acrobatici e tumulto di forme. Troppo alto era Michelangelo; e del nume non si vedevano se non le forme giganti e il movimento di blocchi marmorei [1].

---

[1] Catalogo delle opere:

Aversa, Annunciata: *Deposizione*.
— S. Biagio: *Martirio del Santo*.
— S. Maria di Casaluce: *Gesù deposto* (firm. dat. 1571). (L'attribuzione e la menzione sono nel DELLA VALLE).
Bagnoli Irpino, S. Domenico: *Madonna del Rosario* (1576).
Castroreale, S. Maria degli Angeli: Trittico (COSTA e VENTURI).
S. Francesco a Folloni (Napoli): *Trasfigurazione*.
Gragnano, Chiesa del Corpo di Cristo: *Trasfigurazione* (firm. dat. 1578).
Lucera, Cattedrale: *Assunta* (LENORMANT).
Massa Lubrense, Cattedrale: *Trasfigurazione* (posteriore al 1581, FILANGIERI).
Minori, Cattedrale: *Crocifissione*.
Napoli, S. Angelo a Nilo: *S. Michele* (secondo il ROLFS di scuola).
— SS. Apostoli: *Madonna col Bambino, i Ss. Pietro, Paolo, Michele arcangiolo e le anime del Purgatorio* (toltogli dal ROLFS).
— S. Diego (L'Ospedaletto): *Salita al Calvario*.
— S. Domenico Maggiore: *Circoncisione* (1574).
— Duomo: *Incredulità di S. Tommaso* (1573).
— S. Francesco delle Monache: *Trasfigurazione* (copia di quella di Raffaello).
— « Gesù Vecchio » o la Rotonda: *I Santi Pietro e Paolo, Andrea e Jacopo*.
— — *Adorazione dei pastori* (1573, in Sagrestia).
— — *Trasfigurazione* (firmata).
— — *Madonna in gloria e i Ss. Lorenzo e Ignazio* (discussa. ROLFS).
— S. Giacomo degli Spagnoli: *Cristo in croce, coi sacri personaggi* (firm. dat 1570).
— — *Madonna col B., angeli e i Ss. Antonio e Francesco di Paola* (toltagli dal ROLFS).
— — *S. Giacomo* (c. s.).
— — *S. Rocco* (c. s.).
— S. Gioacchino dell'Ospedaletto: *Cristo porta la croce* (FILANGIERI).
— S. Giovanni dei Fiorentini: *Battesimo di Cristo*.
— — *Vocazione di S. Matteo* (1576).
— — *Annunziata* (discussa).
— — *Cristo morto, la Madonna, S. Giovanni e la Maddalena* (firm. dat 1577).
— S. Lorenzo: *Circoncisione*.
— — *Adorazione dei Magi*.
— — *Natività* (discussa).
— S. Maria la Nova: *Crocifisso*.
— S. Maria di Piedigrotta: *Epifania* (discusso).
— Museo Nazionale: *Epifania*.
— — *Circoncisione*.
— — *Presentazione al Tempio - I Magi - I Pastori - L'Annunciazione* (1573, Predella della preced. pittura).
— — Polittico.
— — *Adorazione dei Pastori*.
— — *Pentecoste*.
— Museo di S. Martino: *Decollazione del Battista*.
— S. Paolo Maggiore: *Deposizione*.
— — *Natività* (il ROLFS gliela toglie).

Fig. 297 — Napoli, Ss. Severino e Sossio. Marco Pino: *Natività*.
(Fot. della Sovrintendenza dei Monumenti di Napoli).

Napoli, Ss. Severino e Sessio: *Adorazione dei Magi* (firm. dat. 1571).
Assunzione (1571
— — *Sette storiette di Gesù Cristo* ad affresco.
— — *Crocifisso.*
— — *Adorazione dei Pastori* (1581? Firmata).
— — *Nascita di Maria* (firm.).
— — *Calvario* (discusso).
— — *Sacra Famiglia.*
Piano di Sorrento, S. Michele: *Crocifissione e Santi*: in alto due tondi con l'*Annunciazione* (1587).
Roma, Aracoeli: *Cristo morto in braccio alla Madonna.*
— Castel S. Angelo: Affreschi nella Sala Paolina (con P. del Vaga).
— Galleria Borghese: 203, *Resurrezione* (Voss).
— S. Lucia del Gonfalone: *Resurrezione del Signore*: sopra, più figure (affr.).
— S. Spirito in Sassia: *Visitazione.*
— Trinità dei Monti: Vôlta della capp. della Rovere, con scene della *vita di M. V.* (con Pellegrino da Bologna, su cartoni di Daniele da Volterra).
— Vaticano, Sala Regia: *Ottone restituisce alla Chiesa le provincie occupate.*
— Villa Albani: *Cristo sostenuto da angioli* (Voss).
Siena, Accademia: 349, *Madonna incoronata e Serafini* (attribuita a maniera di M. P.).
Vettica Minore (Napoli), Parrocchia di S. Michele: *Madonna del Rosario* (attribuita).
Vibo Valentia, Duomo: *Santa Caterina.*

III.

LA TRADIZIONE DEL SODOMA.

10.

ARCANGELO SALIMBENI

LA VITA. - BIBLIOGRAFIA. - L'OPERA: Sua imitazione del Sodoma nei "Santi Rocco e Caterina" della chiesa de' Servi a Siena. - CATALOGO DELLE OPERE.

— È ignoto l'anno di nascita. Si chiamava Arcangelo di Leonardo de' Pierantoni o de' Salimbeni da Petroio. Fu padre di Ventura Salimbeni e patrigno di Francesco Vanni.

1565, 16 giugno — Ha finito delle pitture nella cappella di S. Bernardino (MILANESI).

1569, 1º febbraio (stile senese 1568) — Allogagione a lui e a Pietro Crogi dell'*Annunciazione* per la compagnia di Santa Lucia «già principiata per detto maestro Archangiolo» (MILANESI, 224). È perduta.

1573 — Dopo quest'anno, dice il ROMAGNOLI (p. 787), morto il Riccio, sembra finisse per lui la *Natività* al Carmine.

1573 — Dipinge lo stendardo, ora perduto, per la Compagnia di S. Pietro a Buonconvento (ROMAGNOLI, 788).

1573, 29 ottobre — Stima con lo Scalabrino (Michelangiolo d'Antonio) le pitture eseguite, nella cappella del Palazzo Chigi a Vico, dal Rustico e da Tiberio Billò (MILANESI).

1573 — Colorisce a fresco la cappella della Villa detta Curina dei signori Cinughi (ROMAGNOLI, 791), vicina a Castelnuovo della Berardenga. Era sciupata ai tempi del Romagnoli, che dice di avervi scoperta nel 1823 una piccola cartella presso l'arco della porta con scrittovi sopra: «*Archangelus Salimbenius faciebat*» e nella cornice dell'arco della porta «A . D. MDLXXIII».

1574 — Dice il ROMAGNOLI (p. 796) di aver vista vendere a Siena nel 1808 una sua tavoletta con un santo domenicano, portante questa data.

1574, 2 maggio — Allogagione, da parte di Girolamo Mandoli, a lui e a maestro Tiberio Billò di una sala del palazzo Mandoli (oggi Saracini), poi sciupata (MILANESI).

1574 — *Annunciazione* a S. Martino a Strove: « *Arcangelus Salimbenis sen. fecit a. d.* 1574 » (BROGI, *Inventario degli oggetti d'arte della provincia di Siena*, Siena 1897).

1575 — *Cristo sulla via d'Emmaus* nella compagnia della misericordia alle Serre presso Rapolano. « *A. Jubilei* MDLXXV *Arcangelus Salimbeni* » (BROGI, op. cit. Il ROMAGNOLI, p. 783, segnalava pure tale quadro, ma attribuendogli la data errata 1572).

1579 — Aveva dipinto lo *Sposalizio di S. Caterina* in S. Caterina a Fontebranda (MILANESI).

1579 — *Martirio di S. Pietro Martire* in S. Domenico di Siena: « *Arcangelus Salimbenius senensis faciebat a. d.* MDLXXIX » (la data è in realtà poco chiara).

1579 — *Cristo morto* nella Compagnia del Sacramento a Staggia: « *Arcangelus Salimbeni fecit al tempo del venerabil priore austino d'agnolo pepi. a. d.* MDLXXIX » (v. BROGI, op. cit.).

1580, 30 agosto — Inventario delle sue robe (MILANESI, 226). — L'anno di morte è ignoto. Il ROMAGNOLI dà, però molto dubitativamente e in forma d'ipotesi, il 1589[1].

---

[1] Bibliografia su Arcangelo Salimbeni: BAGLIONE, *Le Vite*, Roma, 1642; UGURGIERI, *Le Pompe Sanesi*, Pistoia, 1649, II, 365; BALDINUCCI, *Notizie dei professori di disegno, ecc.* (1ª ediz., 1681-88), ediz. Manni, Firenze, 1770, VII, 59 s.; PECCI, *Ristretto delle cose notabili di Siena*, Siena, 1759 e 1761; FALUSCHI, *Breve relazione... di Siena*, Siena, 1784 e 1815; DELLA VALLE, *Lettere Sanesi*, Roma, 1786, II, 332 ss.; LANZI, *Storia pittorica dell'Italia*, Bassano, 1809, I, 354 s.; ROMAGNOLI, *Biografie cronol. de' Bellartisti Senesi*, ms. alla Bibl. Com. di Siena, L, II, VII, 767 ss.; ID., *Cenni... di Siena*, Siena, 1840; MILANESI, *Docum. per la st. dell'A. senese*, Siena, 1856, III; BROGI, *Inventario... della provincia di Siena*, Siena, 1897; DAMI, *Siena e le sue op. d'a.*, Firenze, 1915; CIANETTI, in *Rass. d'arte senese*, 1922, XV, 53; VOSS, *Die Malerei der Spätrenaissance in Rom und Florenz*, Berlino, 1920, 508.

* * *

Arcangelo Salimbeni può in qualche opera, traverso il Riccio, ricordare il Sodoma, ad esempio, nella chiesa dei Servi a Siena, in un *San Rocco* e in una *Santa Caterina* entro scomparti rettangolari, notevoli per lo studio di vividi sbattimenti di luce entro il velo dell'ombra, come si vede sulla manica, sulle conchiglie e sul colletto del Santo pellegrino, che ripete il tipo del Vercellese, animato da una particolare vivezza di sguardo. L'atteggiamento prezioso e languente di Santa Caterina, mossa con maggior libertà decorativa nel campo del rettangolo, è un'eco immediata delle femminee grazie del Sodoma; anche il contrasto d'ombra e luce è attenuato; e la carezza di un lume che sfiora blando l'immagine, leggermente disposta di sghembo, ne accompagna la forma labile e disarticolata, le molli linee, la cadenza delle pieghe calligrafiche, dipanate a fili di luce. Le soffici forme del Sodoma sembran sfasciarsi in questa cadente figura, nella nenia dei contorni arcuati. Gli stessi fiori di giglio seguono il moto delle pieghe scorrevoli, liquide [1].

---

[1] Catalogo delle opere:

L'Abbadia (prov. Siena), Cappella della Trinità: *Visitazione.*

Brenna (Siena), Parrocchia di S. Michele Arcangiolo: *S. Michele.*

Chianciano, S. Mustiola: *S. Mustiola.*

Lucignano, Pieve: *Crocifisso fra quattro Santi, fra cui M. V.*, a cui sono aggiunti *S. Sebastiano e S. Giov. Battista.*

S. Martino a Strove (pr. Monteriggioni), Parrocchia: *Annunciazione* (firm. dat. 1574).

Montefollonico, S. Caterina delle Ruote, attigua alla Pieve: Stendardo con la *Madonna, Santa Caterina da Siena, S. Caterina d'Alessandria, ecc.*

— S. Bartolomeo, annesso alla Pieve di S. Leonardo: *Madonna col Bambino, i Ss. Caterina senese, Domenico, Bartolomeo* e, intorno, *i quindici misteri del Rosario.*

Montepulciano, S. Lucia: *Sposalizio di M. V.*

— — *Morte di S. Giuseppe.*

Rapolano (presso), Compagnia di S. Caterina della Misericordia alle Serre: *Cristo sulla via d'Emmaus* (firm. dat. 1575).

Siena, Carmine: *Natività* (dopo il 1573? cominciata dal Riccio).

— S. Caterina, oratorio della Cucina: *Sposalizio della Santa* (1579).

— S. Domenico: *Morte di S. Pietro Martire* (firm. dat. 1579?).

— Pal. Chigi Saracini: *Cristo coronato di spine.*

Sinalunga, Compagnia della Misericordia, sotto il titolo di S. Croce: *Cristo messo in croce*

Staggia (Siena), Compagnia del Sacramento: *Cristo morto* (firm. dat. 1579).

Torrenieri (Siena), Prepositura di S. Maria Maddalena: *Cristo in croce.*

III.

LA TRADIZIONE DEL SODOMA.

II.

FRANCESCO DI FAUSTO BERTINI, GIO. PAOLO PISANI, LORENZO BRAZZI detto il Rustico, GIROLAMO MAGAGNI detto il Giomo del Sodoma, GIO. MARIA TUCCI da Piombino, MAESTRO DI SAN PROSPERO DI REGGIO

FRANCESCO DI FAUSTO BERTINI e GIOV. PAOLO PISANI.

LA VITA. - BIBLIOGRAFIA. - L'OPERA: Maestri in ritardo, che dimostrano di sentir l'influenza del Beccafumi, dipingendo, l'uno il soffitto della chiesa nella Contrada della Lupa, l'altro il soffitto della chiesa nella Contrada della Selva. - CATALOGO DELLE OPERE.

LORENZO BRAZZI detto IL RUSTICO.

LA VITA. - BIBLIOGRAFIA. - L'OPERA: La decorazione alla volta della Loggia dei Nobili, con qualche riflesso dell'arte del Beccafumi. - CATALOGO DELLE OPERE.

GIROLAMO MAGAGNI detto GIOMO DEL SODOMA
e GIO. MARIA TUCCI DI PIOMBINO.

LA VITA. - BIBLIOGRAFIA. - L'OPERA di questi male identificati scolari del Sodoma. - CATALOGO DELLE LORO OPERE.

MAESTRO DI SAN PROSPERO DI REGGIO.

Notizia sull'anonimo aiuto del Sodoma nel " Sant'Omobono " in San Prospero di Reggio Emilia.

FRANCESCO DI FAUSTO BERTINI

— Fu imitatore e scolaro di Astolfo Petrazzi (Questa e le seguenti notizie son tratte dal Ms. del ROMAGNOLI alla Bibl. Comunale di Siena, *Biogr. cronol. de' Bellartisti Senesi*, vol. X, 101 s.).

1634 — Firma « Franciescho Bertini Senese - A. D. 1634 » l'af-

fresco con il *Sogno di Santa Lucia* nella volta della cappella annessa alla confraternita di questa santa.

In quest'anno è anche signore della festa di Provenzano, insieme con Flaminio de Turco.

1635, 24 aprile — Sposa Maria di Bartelommeo Fazioni.

1643 — Dipinge l'*Ascensione* nel laterale dell'altare sinistro nella chiesa di S. Niccolò in Sasso.

1648-49 — Affreschi nella volta e nei peducci della chiesa di S. Rocco.

1654 — Vende a Giovanni Tacci una bottega di calzoleria.

1665 — Due affreschi con l'*Assunzione* e la *Madonna e il Battista* nella chiesa di S. Fiora a Torrita (coro) [1].

---

[1] Bibliografia su Francesco di Fausto Bertini: DELLA VALLE, *Lett. Sanesi*, Roma, 1786, III, 421; P. ZANI, *Encicl. metodica delle Belle Arti*, Parma, 1820, IV, 11; *Nuova Guida della città di Siena*, Siena, 1822; E. ROMAGNOLI, *Biografia cronologica de' Bellartisti Senesi*, ms. alla Bibl. Com. di Siena, vol. X, 701 s.; ID., *Cenni storico-artistici di Siena e suoi suburbi*, Siena, 1840; THIEME BECKER, *Künstler Lexikon*, Lipsia, 1909, III, 500.

Catalogo delle opere:

Torrita, S. Fiora (affreschi): *La Madonna e il Battista*.

— — *Assunzione di Maria*.

Siena, Confraternita di S. Lucia: Quattro lunette (discusse se di lui o del Petrazzi. ROMAGNOLI): *S. Lucia fa elemosine – La Santa di fronte al prefetto romano – Miracolo di un santo vescovo – Giovane che batte alla porta della Santa*.

— — (nella cappella annessa): Affresco della vôlta, col *Sogno di S. Lucia* (firm. dat. 1634).

— S. Niccolò in Sasso: *Ascensione* (laterale dell'altare sinistro).

— S. Rocco (contrada della Lupa): Affreschi della vôlta e nei peducci della chiesa (1648).

GIOVAN PAOLO PISANI

1574 — Nasce a Siena. Studia in seguito con Ventura Salimbeni. (Questa e le seguenti notizie son tratte dal manoscritto di E. ROMAGNOLI, *Biogr. cronol. de' Bellartisti Senesi*, alla Bibl. Comun. di Siena, vol. IX, 527, ss.).

1596 — Sposa Francesca di Drea.

1600 — Gli muore la moglie.

1602 — Sposa Girolama di Marcantonio Massaini.

1606 — Dipinge la *Madonna del Rosario* nella chiesa parrocchiale di Poggio Santa Cecilia presso Siena.

1610 — Dipinge un *S. Galgano*, già nel Palazzo Pubblico.

1614 — Eseguisce la *Madonna e il B.° Agostino Novello* nella chiesa di S. Leonardo al Lago, presso Siena.

1617 — *Flagellazione* nella canonica della Pieve di Pilli (pr. Siena).

1620 — *Sacra Famiglia* a Pieve Scuola (Siena).

1626 — Affresco con il *Paradiso* in S. Maria a Tressa (pr. Siena).

1636 — Lunetta nel chiostro dei Servi a Siena.

1637, 7 gennaio — Muore a 63 anni.

1649 — Muore la vedova di lui, Girolama[1].

---

[1] Bibliografia su Giovan Paolo Pisani: G. A. PECCI, *Relaz. delle cose più notabili della città di Siena*, Siena, 1752; G. FALUOCHI, *Breve relazione... di Siena*, Siena, 1784; *Nuova Guida della città di Siena*, Siena, 1822; E. ROMAGNOLI, *Biogr. cronol. de' Bellartisti Senesi*, Ms. alla Bibl. Comunale di Siena, vol. IX, 527 ss.; ID., *Cenni stor.-artist. di Siena e suoi suburbi*, Siena, 1840; F. BROGI, *Inventario gener. degli oggetti d'arte della provincia di Siena*, Siena, 1897; E. CIANETTI, *Chiesa di S. Paolo* (Chiocciola), in *Rass. d'A. sen.*, 1922, XV, 53.

Catalogo delle opere:

Campiglia d'Orcia, Prepositura di S. Biagio: *Madonna del Rosario* (BROGI).

— — *Cristo e la Maddalena* (BROGI).

Chianciano, Chiesa della Compagnia del Sacramento: *Circoncisione* (BROGI).

Chiusure, Madonna delle Grazie (altare a sinistra): *Visitazione* (BROGI).

Frosini, Compagnia del Sacramento e Carità: Lunette: *I Ss. Galgano e Paolo – I Ss. Pietro e Antonio da Padova – Speranza e Fortezza* (BROGI).

Montalcino, S. Agostino (sagrestia): *Visitazione* (BROGI).

— — (sulle pareti): *Sposalizio di Maria* (BROGI).

Monticiano (presso —), Ss. Apostoli Filippo e Giacomo al Santo (dietro l'altar maggiore): *Madonna in gloria fra i Ss. Giovan Battista, Caterina, Francesco e Bernardino* (Brogi).

Piancastagnaio, Arcipretura di S. Maria Assunta (altare a destra): *Madonna in gloria e i Ss. Domenico, Caterina, e due Sante inginocchiate* (Brogi).

Pieve Scuola (prov. Siena), Pieve: *Sacra Famiglia* (1620. Romagnoli, Ms.).

Pilli, Pieve (canonica): *Flagellazione* (1617. Romagnoli).

Poggio Santa Cecilia (Siena), Pieve: *Madonna del Rosario* (1606. Romagnoli).

San Leonardo al Lago (Siena), Pieve: *La Madonna e il B.° Agostino Novello* (1614. Romagnoli).

Sicille (pr. Trequanda), Parrocchia (altar maggiore): *Natività di Maria* (Brogi).

Siena (presso —), Cappella di S. Ansano: *Alcune storie* (Romagnoli).

— Confraternita di S. Bernardino: Affresco nella Sagrestia (Id.), *Madonna, Battista e varii Santi.*

— (presso —), Confraternita detta « La Grotta »: *Annunciazione* (Id.).

— Confraternita di S. Sebastiano pr. S. Petronilla (sagrestia): *M. V. e S. Anna* (Pecci, Romagnoli).

— S. Paolo (contrada della Chiocciola): *Presentazione al Tempio* (Cianetti).

— S. Maria di Provenzano (sopra la porta): *Incoronazione* [attribuita anche al Vasari].

— (presso —), S. Maria a Tressa: Affreschi della tribuna (1626. Romagnoli).

— (presso —) Oratorio del Convento dei Cappuccini: *Sposalizio della Vergine* (Brogi).

— Palazzo Pubblico (Salone): Alcune lunette (Romagnoli).

— S. Sebastiano in Valle piatta (contrada della Selva): Volta della cappella principale (Romagnoli).

— — *Alcuni angeli* e tre lunette (Id.).

— — Affreschi nella tribuna dell'altare destro (Id.).

— — Affreschi nella tribuna dell'altare sinistro (?). Sono *il Sogno di S. Giuseppe – la nascita del Salvatore – la Presentazione al Tempio* (firmati. Id.).

— — cappella dell'altar maggiore: *Nascita di M. V. – Sposalizio di Maria – Visitazione* (Id.).

— Servi: Lunetta ad affresco nel chiostro (1636. Romagnoli, Ms).

— S. Spirito: Pala con *S. Vincenzo Ferreri* (Romagnoli e *Guida* del 1822).

— — Due affreschi sulle porte: *Cristo nell'Orto – Caduta di Cristo* (Id. e id.).

Vico d'Arbia, Parrocchia di S. Pietro in Vinculis (altare a sinistra): *Presentazione di Cristo al Tempio* (Brogi).

LORENZO BRAZZI detto IL RUSTICO
(o Rusticone - Pittore e Plastico)

N. B. — Le notizie seguenti, se non è specificata la fonte, son tratte dal Commento del MILANESI alle *Vite* del VASARI, VI, 410 s.; o dai *Documenti per la st. dell'A. senese*, dello stesso autore; vol. III.

1521 — Nasce a Siena Lorenzo Rustici da Maestro Cristoforo Brazzi, muratore piacentino (il quale lavorò nella stanza della Pietà al Comune nel 1541 e nel 1546 al nuovo pavimento in mattoni della piazza. Cfr. Ms. del ROMAGNOLI alla Bibl. Comun. di Siena, VII, 139 ss.). Fu allievo del Sodoma e per qualche tempo con Giomo. Dice il MANCINI (nel Ms. *Ragguaglio delle cose di Siena*, riportato dal MILANESI, *Vite*, cit.) che fu di poca fama perchè di temperamento troppo bizzarro, come provano certi aneddoti da lui riportati. Fu pittore di paesi. Era bruttissimo di persona.

1545 — Muore « di ferite in Siena » suo padre « Cristoforo Brazzi da Piacenza, muratore ed architetto » (Ms. del MILANESI alla Comunale di Siena, riportato per questa notizia dal CUST, *G. A. Bazzi*, pag. 241, nota).

1552 — In quest'anno, nella statistica è ricordato come abitante nel Terzo di Camollia, contrada del Paradiso, con otto persone di famiglia (Ms. del ROMAGNOLI).

1552, 17 dicembre — Da G. B. Marrini e Sinolfo Rossi vengon stimate certe sue pitture e stucchi nella casa di Vincenzo Paccinelli.

1553 — Gli sono allogate due vôlte della Loggia degli Ufficiali di Mercatanzia.

1553-54 — In questo tempo vien pagato per la pittura di tre scudi nel palazzo di Vieri Strozzi (Ms. cit. del ROMAGNOLI).

1555, 12 luglio — Stima di certi suoi affreschi nella Compagnia di S. Michelagnolo di dentro.

1556 — Ha una lite per certe pitture nella bottega di un barbiere.

1556 — Gli nasce il figliuolo Vincenzo (padre poi del Rustichino. Il Rustico ebbe anche una figlia, Aurelia, che sposò Alessandro Casolani (Cfr. il Ms. del ROMAGNOLI).

1560 — Gli nasce il figlio Cristofano (ivi).

1564, 5 gennaio (st. sen. 1565). — Allogagione delle pitture di una volta della Loggia dei Mercanti: secondo la volontà di Baldassarre Lancia, « architetto di S. Ecel. Ill.ma », doveva aver « finita la detta volta per tutto il mese d'aprile proximo ».

1564 — Dipinge la volta della chiesa della Santissima (distrutta. Cfr. Ms. del ROMAGNOLI, cit.).

1569, 23 giugno — Dai Signori della Dogana gli è fatto pagamento per aver dipinte 14 cassettine « per mettervi dentro i denari de le Gabelle che si colgono a le porte de la città ».

1570, 11 dicembre — Depone nella lite fra il Riccio e l'Operaio del Duomo di Siena. Vi è chiamato « Lorenzo del fu Cristoforo detto il Rustico, pittore. Ha 49 anni. Fu scolaro e compagno del Riccio nella pittura (MILANESI, Dcc. sen., III, 236).

1572 — Con lo Scalabrino stima i lavori del Riccio in S. Caterina in Fontebranda.

1572, 18 luglio — Il Monte di Pietà paga a Lorenzo Rustici 88 lire per l'immagine di *Cristo* sul sarcofago *fra due angioli*, ancora esistente, nel Monte dei Paschi a Siena. (MENGOZZI, *Il M. dei P.*, 48 s.).

1573, 29 ottobre, — Vengon stimate da M.º Arcagnolo di Leonardo e M.º Michelagnolo d'Antonio certe pitture, eseguite da lui e da Tiberio Billò, nella cappella del Palazzo Chigi, a Vico presso Siena.

Negli ultimi anni della sua vita comincia le pitture per la Confraternita della Trinità, nella volta del Cappellone, poi distrutte per sostituirle con quelle di Ventura Salimbeni.

1574, 1° giugno — Muore a 51 anni, ed è sepolto in S. Domenico di Siena[1].

---

[1] Bibliografia su Lorenzo detto il Rustico: *Nuova Guida della città di Siena p. gli amatori delle BB. AA.*, Siena, 1822; E. Romagnoli, *Biografia cronol. de' Bellartisti Senesi*, Ms. alla Bibl. Comunale di Siena, vol. VII, 139 ss.; G. Milanesi, *Documenti per la st. dell'A. senese*, Siena, 1856, III, 196, 200, 217, 226, 236, 239, 243; Id., *Commento alle « Vite » di Giorgio Vasari*, Firenze, 1879, IV, 436, VI, (1881) 410 s.; Mengozzi, *Il Monte dei Paschi*, Siena, 1905, 49 ss.; R. H. H. Cust, *Giov. Ant. Bazzi*, Londra, 1906, 241 s.; L. Dami, *Siena e le sue op. d'arte*, Firenze, 1915, 56, 161.

Catalogo delle opere:

Siena, Loggia dei Nobili: Decorazione ad affresco della 2ª e 3ª volta (1553, 1564).
— Monte dei Paschi: *Cristo* sul sarcofago *fra due angioli*.

GIROLAMO MAGAGNI detto GIOMO DEL SODOMA

1507, ottobre — Nasce da Francesco di Mariano di Stefano, barbiere, e da Caterina di Giacomo, segatore.

1529, 20 luglio — Insieme con un tal Gianni Scricciolo, gli è fatto processo, per aver tolto, durante un'assenza da Siena del Sodoma « amalato in Firenze in S. Maria Nuova al 42º teclo », varie cose parteninti all'arte della bottega di lui.

1548, 13 luglio — A lui ed a Niccolò di Pietro Paolo Sciolti è allogata a dipingere la cappella della Croce (poi detta *Madonnina Rossa*) presso l'Osservanza, che doveva esser finita « per tuto Diciembre prossimo ».

1549, 3 aprile — Giorgio di Giovanni e Bartolomeo Neroni detto il Riccio giudicano la cappella della Madonnina Rossa « dipinta, cioè inchominciata già più mesi sonno » da Giomo del Sodoma e Niccolò di Pietro Sciolti, i quali però « sonno rimasti d'achordo di non seguire detta pittura ». Stimano dunque « lo che in detta chapella fusse dipento per fino a questo giorno » a 60 lire e 13 soldi (Doc. sen., III, 186).

1562, 26 aprile — Fa un codicillo al testamento redatto nel 1561, essendo *corpore languens*.

1562, 11 maggio — È già morto, perchè si fa l'inventario dei suoi beni per conto della sorella di lui Elisabetta[1].

---

[1] Bibliografia su Girolamo Magagni: G. VASARI, *Le Vite* (1568), ediz. Milanesi, Firenze, 1880, VI, 399 e 409 ss.; F. BALDINUCCI, *Notizie de' professori del disegno, ecc.*, (1684), ediz. Ranalli, Firenze, 1846, II, 120; G. A. PECCI, *Relazione [illegible] della città di Siena*, Siena, 1752; G. FALUSCHI, *Breve relazione... della città di Siena*, Siena, 1784; P. ZANI, *Encicl. metod. delle Belle Arti* (lo scambia col Pacchiarotto), Parma, 1822, parte 1ª, IX, 40; E. ROMAGNOLI, *Cenni stor.-artist. di Siena e suoi suburbi*, Siena, 1840; G. MILANESI, *Sulla st. dell'A. toscana. Scritti varii*, Siena, 1873, 196 s.; G. FRIZZONI, *Arte ital. del Rinascimento*, Milano, 1891, 166, 184; R. H. H. CUST, *G. A. Bazzi*, Londra, 1906, 240 s. (e indici); P. E. BULLETTI, *L'oratorio della Madonnina Rossa presso l'Osservanza*, in *Rass. d'A. sen.*, IV, 1908, 94 ss.; E. JACOBSEN, *Sodoma und das Cinquecento in Siena*, Strasburgo, 1910, 66, 77 s.; A. SEGARD, *G. A. Bazzi detto il Sodoma*, Parigi, 1910, 212 s.

Catalogo delle opere:

Monte Oliveto Maggiore, Stanza dei diavoli: Affresco (col Riccio).

Siena, Accademia: 351, *Sacra Famiglia con S. Giovannino.*

— Carmine: *Nascita di Maria Vergine.*

— San Domenico (cappella delle Volte): *Opere di Carità di S. Caterina* (due quadri).

— Duomo (sagrestia): *Concerto d'angioli.*

— Madonnina Rossa (pr. Siena): Affresco con la *Crocifissione* (controverso fra lui e il Riccio).

— S. Maria dei Servi: *I Santi Rocco ed Elisabetta Vieri* (o Caterina).

— S. Mustiola (alla Rosa): *Madonna con vari Santi fra cui S. Mustiola.*

— Trinità: Affresco sopra l'ingresso della Sagrestia.

GIOVANNI MARIA TUCCI (da Piombino)

1543, 20 febbraio — È col Sodoma a Pisa. Vien ricordato un pagamento di 24 lire e 10 soldi « a giamaria alievo del Soddoma per mettere nero al nostro adornamento ». Si tratta della pala del Bazzi con la *Madonna, il Bambino e i Santi Giovanni, Sebastiano, Giuseppe, Maddalena e Caterina d'Alessandria*, già in S. Maria della Spina, ora al Museo. (R. H. N. CUST, *Giov. Ant. Bazzi*, 234, n. 1; e VASARI-MILANESI, VI, 415, dove però è dato l'anno 1542 e si dice che aiutò il Sodoma anche nei lavori per la Primaziale).

1549 — Gli è allogata una tavola per 18 ducati dalle monache di S. Caterina di Radicondoli, con la *Madonna, S. Caterina d'Alessandria, S. Agostino, S. Monaca e S. Sebastiano* (VASARI-MILANESI, vol. VI, p. 415) [1].

---

[1] Bibliografia su Giovanni Maria Tucci: VASARI-MILANESI, *Le Vite*, Firenze, 1881, volume VI, 415; R. H. H. CUST, *Giov. Antonio Bazzi*, Londra, 1906, 234; A. SEGARD, *Giov. Ant. Bazzi detto il Sodoma*, Parigi, 1910, 209 s.; E. JACOBSEN, *Sodoma und das Cinquecento in Siena*, Strasburgo, 1910, 78.

Catalogo delle opere:

Piombino, Cattedrale: Pala con la *Trinità* (CUST).

Radicondoli, Convento di S. Caterina: *Madonna col Bambino e i Ss. Caterina d'Alessandria, Agostino, Monaca e Sebastiano* (cfr. MILANESI).

MAESTRO DI SAN PROSPERO DI REGGIO

Nel 1518, Gianantonio de Baziis, pittore che può identificarsi col Sodoma stesso, era in Reggio testimone a due atti celebrati il 22 novembre, passati tra il Priore di San Giacomo di Reggio e Magistro Giovanni Ruboni da Cremona. Il CAMPORI suppose si trattasse di un Gianantonio de Baziis parmigiano, tratto in errore dal PEZZANA. Trattavasi del Sodoma che alla fine del 1518 era andato a Mantova e a Ferrara (cfr. A. Venturi, *La R. Galleria Estense*, 1882). Egli dovette preparare e in parte dipingere il quadro di Sant'Omobono, lasciando di continuarlo, sul suo disegno, specie nella predella, a un aiuto locale, che forse può riconoscersi nel pittore del *Noli me tangere* del Museo reggiano [1], erroneamente supposto Bernardo Zacchetti [1].

* * *

Due maestri in ritardo che tengono del Beccafumi sono Francesco Fausto Bertini, il quale fece il soffitto della chiesa della Contrada della Lupa (fig. 298), distribuendo con ordine le scene di San Rocco, e trattando, nei triangoli curvilinei delle quattro estremità, con spigliata franchezza, angioli musicanti; e Gio. Paolo Pisani (fig. 299), che similmente condusse il soffitto della chiesa della Contrada della Selva, attenendosi ai metodi del Beccafumi. E poichè nella lunetta della stessa chiesa, rappresentante l'*Incoronazione della Vergine* (fig. 300), si nota, specie negli angeli musicanti a sinistra, lo squadro delle teste del So-

---

[1] Bibliografia sul Maestro di S. Prospero di Reggio: CAMPORI, *Artisti italiani e stranieri negli Stati estensi*, Modena, 1855; G. FRIZZONI, *Arte ital. del Rinascimento*, Milano, 1891, 152; A. VENTURI, *Quadri di Bernardino Zacchetti reggiano* (?) in *L'Arte*, IV, 1901, 356; R. H. H. CUST, *G. A. Bazzi*, Londra, 1906, 166; E. JACOBSEN, *Sodoma und das Cinquecento in Siena*, Strasburgo, 1910, 473.

Catalogo delle opere

Reggio, Museo Civico: *Cristo appare alla Maddalena* (VENTURI).

— S. Prospero: predella del *S. Omobono elemosiniere* (ID.).

— — *S. Bernardino, S. Andrea e un altro Santo* (ID.).

Fig. 298 — Siena, Chiesa della contrada della Lupa. Francesco Fausto Bertini: Volta.
(Fot. Lombardi).

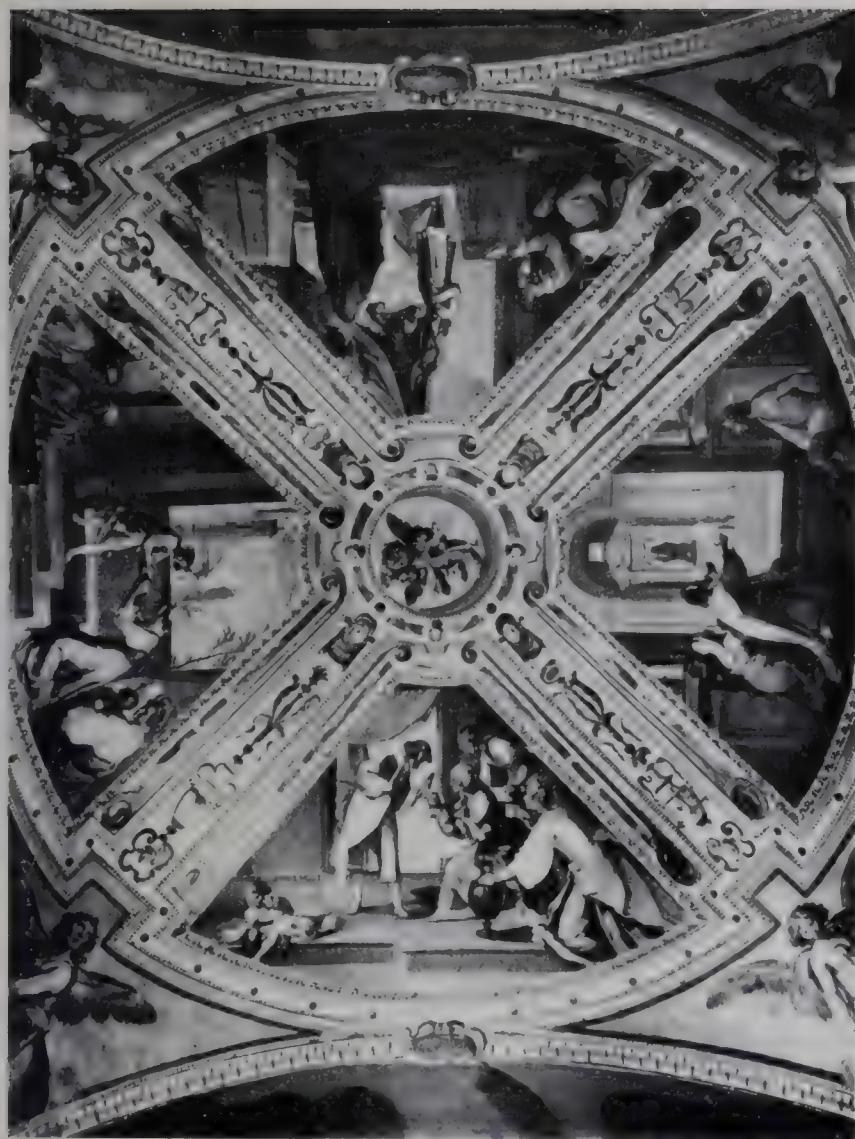



Fig. 299 — Siena, Chiesa della contrada della Selva. Giovan Paolo Pisani: Volta.
(Fot. Lombardi).

doma, anche questo pittore può aggiungersi alla lunga schiera dei maestri usciti dalla tradizione del Vercellese.

Per la libertà del tocco lieve, facile, sciolto, s'accosta al Beccafumi anche Lorenzo detto il Rustico, che dipinse la volta della Loggia dei Nobili (fig. 301), dando in girali, rami, fiori, uccelli, una propria interpretazione delle romane grottesche.

Fig. 300 — Siena, Chiesa della Contrada della Selva.
Giovan Paolo Pisani: *L'Incoronazione della Vergine.*
(Fot. Lombardi).

Anche l'imbarocchito Roncaglia, con il cangiantismo a oltranza dei suoi colori e i caratteri di un manierismo inoltrato nel tempo[1], richiamò il Beccafumi per le serpentine evanescenti figure del fondo e lo squadro della testa di Santa Caterina, dipingendo il miracolo eucaristico, nella casa (fig. 302) e nella chiesa di Santa Caterina a Siena.

Altri seguaci del Sodoma, male oggi identificati, sono Gio.

[1] Ne faremo parola nel volume XVIII (IX $_6$).

Maria Tucci di Piombino e Girolamo Magagni detto Giomo del Sodoma, al quale, per vecchia tradizione, è attribuita una tavola raffigurante la *Madonna in trono e Santi*, nella chiesa di Santa Mustiola a Siena (fig. 303). Appare da quest'opera qualità propria del pittore un abbassamento delle tinte, un uso preponderante di colori cupi, grigio-bruni, nelle carni, specialmente delle due figure a sinistra. Simili colori fumosi si vedono in tutto un gruppo di

Fig. 301 — Siena, Loggia dei Nobili. Lorenzo detto il Rustico: Volta.
(Fot. Alinari).

opere torbide, sinora attribuite al Sodoma, nelle quali è tuttavia un'accuratezza maggiore che nel quadro di Santa Mustiola e una maggiore aderenza ai modelli del Bazzi, tanto da farci supporre che esse siano state eseguite sotto l'influenza, anzi la sorveglianza immediata del Maestro. Questo modo di fare si trova, ad esempio, in un *Ecce Homo* della Galleria Pitti a Firenze. Nel quadro di Santa Mustiola (fig. 303), l'impostazione della figura di San Pietro può riferirsi a Fra' Bartolommeo, che ebbe larga influenza nella formazione del Cinquecento senese; e nelle vesti della Santa son ricerche di cangiantismo, spiegabili anch'esse con gli scambi artistici tra Firenze e Siena.

Quest'opera, di livello artistico bassissimo, e di esecuzione scialba, è forse da considerarsi eseguita indipendentemente dal

Fig. 302 — Siena, Casa di Santa Caterina. Roncaglia: Pala.

Sodoma, o dopo la morte del maestro, o prima di entrare nella sua bottega.

Abbiamo già detto come Michelangelo Anselmi, avanti di

Fig. 303 — Siena, Santa Mustiola. Giomo del Sodoma: Pala d'altare.
(Fot. Lombardi).

passare alla scuola del Correggio in Parma, fosse iniziato all'arte dal Sodoma. In San Prospero di Reggio Emilia, nel *Battesimo* da lui dipinto, si possono vedere le tracce senesi più che in altre

Fig. 304 — Reggio Emilia, San Prospero.
Sodoma e anonimo aiuto reggiano: *Sant'Omobono tra mendichi.*

opere del maestro. Proprio in San Prospero è una pala d'altare (fig. 304), dedicata a Sant'Omobono. In essa il Santo distributore d'elemosine giganteggia tra i mendichi, con quella sproporzione di rapporti che non è rara nelle opere del Sodoma;

e il fondo è ripartito da una forte massa architettonica a sinistra e dal paese veduto traverso l'arcone di destra. Alla maniera del Sodoma maturo, il colore liscio riluce per schiarimenti e oscuramenti continui: l'albero cupo, frondoso è contro il paese in luce, di tramonto; la colonna di caldo alabastro stacca dall'ombra dell'arcone a bugnato; tra ombre lampeggiano la figura del Santo, la sua veste verdazzurra dal timbro metallico proprio al Sodoma, i gradini corruschi. Ogni cosa: marmo, carni, vesti, montagne, è tirato a lustro, forbito, dalle luci metalliche.

Nella figura della donna in primo piano, il modulo formale del Sodoma si appesantisce, ma il fanciullino tra le sue braccia, e il piccolo mendico seduto, vengon diretti dalla Farnesina; e le figure son modellate con giustezza, come certo non sa lo scadente pittore sodomiano del *Noli me tangere* del Museo di Reggio. Tuttavia manca al dipinto il velo delle atmosfere del Sodoma, e qualche particolare lascia scorgere la povertà dell'aiuto, le pieghe meccaniche, ad esempio, della gonna muliebre, la folla con vesti a spiegazzi, confusa e arruffata nella predella. Notevole è in questa, come nella pala, l'architettura del loggiato, ove appare un'elegante figura muliebre in vesti a strascico. Nell'insieme, nonostante qualche dissonanza dall'arte del Sodoma, la prossimità a questo maestro è tale da indurci a credere che la composizione del Sant'Omobono fosse già per intero preparata dal Vercellese.

IV.

LA TRADIZIONE DI RAFFAELLO.

I.

GEROLAMO SICIOLANTE da SERMONETA

LA VITA. - BIBLIOGRAFIA. - L'OPERA: Suo esordio nell'"Annunciazione" di Sermoneta, dove già si delineano i caratteri della sua maniera di tradizione raffaellesca. - Dalla scuola di Leonardo da Pistoia passa a quella di Perin del Vaga, lavorando con lui in Castel Sant'Angelo. - Riflessi dell'eleganza decorativa di questo Maestro nelle pitture sull'arco della cappella Caetani nella chiesa di San Giuseppe a Sermoneta. - Accostamento a Sebastiano del Piombo nelle pitture di una cappella in Santa Maria della Pace a Roma, ove dà le prime prove del suo valore di ritrattista, e soprattutto nella "Pietà" di Posen, per la costruzione rocciosa dei gruppi e il tipo della Madonna. - A Bologna, nella pala di San Martino Maggiore, la colorazione s'accende alla maniera del Bagnacavallo, e nel ritratto di Matteo Malvezzi, committente di quella pala, l'arte del Sermoneta raggiunge il suo massimo. - Trae ispirazione da Tiziano nel ritratto di Paolo III. - Più tardi, la maniera di Siciolante s'intorbida, la linea s'arriccia, la mano si appesantisce. - Qualche elemento correggesco vi giunge, ma rimane esterno, superficiale: così nelle "Sacre Famiglie" della Galleria di Parma, di quella Colonna in Roma, della raccolta Fassini, e nella pala di Sant'Eligio de' Ferrari in Roma, nella quale ultima opera ritrova la sua dignità di ritrattista. - Tra i più notevoli esempi di ritratti del Sermonetano è l'effigie di Francesco Colonna, ov'è chiaro lo studio di mettersi a riscontro del Bronzino. - Monumentali prospettive nello sfondo della "Vita della Vergine" a Santa Maria dell'Anima, e grandiose figure, che dimostrano ancora una volta l'influsso michelangiolesco traverso Sebastiano del Piombo. - Sempre più invecchiano gli aspetti, sempre più gonfiano le forme di Siciolante, sempre più scarseggia la vita, nelle opere successive: la "Madonna" di Brera, il "Trionfo di Pipino" nella Sala Regia. - Alla fine della vita ritrova la sua gran forza di ritrattista, dipingendo gli Apostoli nell'"Assunta" di Santa Maria Maggiore, e una struttura compositiva eccezionalmente equilibrata e giusta nella pala d'altare già in San Bartolommeo d'Ancona: opere nelle quali si nota una curiosa approssimazione alla maniera di G. B. Moroni. - Ultima decadenza negli affreschi di San Tommaso dei Cenci a Roma. - **CATALOGO DELLE OPERE.**

1521 — Nasce a Sermoneta (PIETRO PANTANELLI, *Notizie istoriche appartenenti alla terra di Sermoneta*, opera del sec. XVIII, edita da Leone Caetani nel 1909, vol. 1°, pag. 602; M. BIANCHI CAGLIESI, *All'illustre pittore Girolamo Siciolante*. Velletri, 1909, pag. 15, senza indicazione di fonti).

Scolaro di Lionardo detto il Pistoia e poi di Perin del Vaga (G. VASARI, *Le Vite*, tomo VII, pag. 571, nota del MILANESI; G. BAGLIONE, *Le Vite dei pittori*, etc., Roma, 1642, pag. 23).

1541 — Data segnata sulla Pala d'altare, già nell'Abbadia dei Ss. Pietro e Stefano, a Valvisciolo, oggi nel Palazzo Caetani all'Arco de' Ginnasi (VASARI, op. e loc. citati).

1542 — Data di una pala a Cori, presso Roma, nella chiesa di S. Maria della Pietà (MORONI, *Dizionario di erudizione storico ecclesiastica*, Venezia dal 1840 in poi, vol. LXXXIX, pag. 172).

1543 — È, con Perin del Vaga, il Beccafumi ed altri, tra i fondatori della « Congregazione dei Virtuosi » al Pantheon, ideata da Raffaello (MORONI, op. cit., 1°, pag. 51).

1543 circa — Partecipa alla decorazione pittorica di Castel S. Angelo e dipinge nella loggia di Paolo III, « la loggia... che volta verso i prati » (VASARI, tomo V, pag. 628; Iscrizione marmorea apposta a una parete della loggia).

1545-47 — Va a Piacenza, in servizio di Pier Luigi Farnese, e vi rimane fino all'assassinio di questi (1547).

1548 — Data della pala in S. Martino Maggiore di Bologna.

1549, aprile — Antonio Fugger decide la decorazione della sua cappella in S. Maria dell'Anima, dove il Siciolante condusse le *Storie della Vergine* (SCHMIDLIN, *Nationalkirche der Deutschen*, pag. 243).

1550 — Affresca lo stemma di Giulio III. (VASARI, tomo VI, pag. 584).

1552, 15 dicembre — Il Siciolante è nominato in un documento relativo a pagamenti di tasse per tre case di un suo avo, Giacomo Laveroli, romano, situate presso l'erigendo Bastione di S. Spirito delle fortificazioni Vaticane (LANCIANI, *Storia degli Scavi*, II°, 1903, pag. 101).

1552 — È pagato per la pala della Cappella di S. Andrea, fatta erigere da Giulio III°, sulla Via Flaminia (BERTOLOTTI A.,

Artisti bolognesi, ferraresi ed alcuni altri del già Stato Pontificio Romano nei secoli, XV, XVI, XVII, Studi e ricerche negli archivi romani, Bologna, 1885, pag. 51; LANCIANI, op. cit., III, 1907, pag. 26-27: quivi è ricordata la data 1553).

1557 — Rogito in cui il pittore s'impegna di eseguire lavori in cuoio (BERTOLOTTI, op. loc. citati).

1561 — Data segnata sul ritratto di Francesco Colonna a Palazzo Venezia.

1561 — Data segnata sulla « Madonna col Bambino » alla Pinacoteca di Brera.

1561 — È nominato in una Congrega dell'Università di Pittori (BERTOLOTTI, op. e loc. cit.).

1561 — Pronuncia un giudizio sopra un collega dinanzi al Tribunale (BERTOLOTTI, op. e loc. citati).

1565 — Data segnata sugli affreschi della Cappelletta con le *Storie della Vergine* nella chiesetta di S. Tommaso dei Cenci.

1565 — Eseguisce l'affresco assegnatogli nella Sala Regia in Vaticano (VASARI, tomo VII, pag. 571; LANCIANI, op. cit., vol. II, pag. 93).

1568 — È già compiuta in questo tempo la pala d'altare col *Martirio di S. Caterina* per la Cappella Cesi, ora Massimo, in S. Maria Maggiore, ricordato dal VASARI, II ediz. delle *Vite*, il quale dice il resto delle pitture in corso di esecuzione.

1570 — Data segnata sulla Pala d'altare, già in S. Bartolomeo di Ancona, ora nella Sacrestia della Chiesa Parrocchiale di Calcinate, presso Bergamo (*Gallerie Italiane*, vol. II, pag. 22).

1572 — Gli muore il figlio Tullio (epigrafe in S. Lorenzo in Damaso).

1574, 13 luglio — Si dà in appalto la doratura del soffitto della chiesa d'Aracoeli a Cesare Trapassi, pittore di Foligno, che offriva come socio il Siciolante (LANCIANI, op. cit., IV, 1913, pag. 100).

1575 — Perizia di opere di Taddeo Zuccari in Vaticano, compiuta dal Siciolante insieme col pittore G. B. Fiorini da Bologna e sottoscritta da Pirro Ligorio (LANCIANI, op. e loc. citati, pag. 60).

1580 circa — Muore (PIETRO ZANI, *Enciclopedia metodica, critico-ragionata delle belle arti*, parte prima, vol XVII, pag. 219; BAGLIONE, op. cit., pag. 25, pone la morte del Siciolante sotto il Pontificato di Gregorio XIII (1572-1585); il BIANCHI-CAGLIESI ripete, senza citazione di fonti) [1].

* * *

I seguaci diretti di Raffaello, meno Perin del Vaga, erano o spenti o lontani, quando esordì nell'arte Girolamo Siciolante da Sermoneta. C'era stato il Sacco di Roma a disperder le fila degli artisti raffaelleschi, così che quanti, accostatisi poi all'alma madre, vollero foggiarsi, specialmente sugli esempî di Raffaello, una maniera, nel lavoro di ricostruzione delle forme d'arte già dominatrici, tutte pervase dall'umanesimo, tutte fuori della

---

[1] Bibliografia su Gerolamo Siciolante da Sermoneta: G. VASARI, *Le Vite dei più eccellenti Pittori, Scultori ed Architettori*, edizione annotata e commentata da GAETANO MILANESI, Sansoni, Firenze, 1881; G. BAGLIONI, *Le Vite dei Pittori, Scultori ed Architetti del Pontificato di Gregorio XIII dal 1572 infino ai tempi di Papa Urbano VIII nel 1642*, Roma, 1642; G. C. MALVASIA, *Vita dei Pittori, Scultori, Architettori bolognesi*, Bologna, 1678; F. TITI, *Descrizione delle pitture, sculture ed architetture esposte al pubblico di Roma*, anno 1763; P. PANTANELLI, *Notizie istoriche appartenenti alla Terra di Sermoneta*, opera scritta nel 1766, edita nel 1909; L. LANZI, *Storia pittorica dell'Italia*, 1ª ediz., Bassano, 1795-96 (più volte ristampata); P. ZANI, *Enciclopedia metodica critico-ragionata delle belle arti*, Parma, 1819; A. NIBBY, *Guida di Roma e dei suoi dintorni*, Roma, 1823; A. TAJA, *Descrizione del Palazzo Apostolico Vaticano*, opera postuma; A. RICCI, *Memorie storiche delle arti e degli artisti della Marca di Ancona*, Macerata, 1834; E. PISTOLESI, *Il Vaticano descritto ed illustrato*, Roma, 1838; G. MORONI, *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica*, Venezia e Roma, 1840-79; A. SIRET, *Dictionnaire historique et raisonné des peintres de toutes les écoles, depuis l'origine de la peinture jusqu'à nos jours*, 1866; VASI e NIBBY, *Itinerario di Roma*, 8ª ediz., Roma, 1870; PLATNER, BUNSEN und GERHARD, *Beschreibung der Stadt Rom*, Stoccarda e Tübingen, 1825-1842; A. BERTOLOTTI, *Artisti Bolognesi, Ferraresi ed alcuni del già Stato Pontificio in Roma nei secoli XV, XVI, XVII*, Bologna, 1885; A. VENTURI, *Museo e Galleria Borghese*, Roma, 1893; C. RICCI, *Guida di Bologna*, Bologna, 1893; SCHMIDLIN, *Nationalkirche der Deutschen*, 1906; R. LANCIANI, *Storia degli scavi di Roma*, Roma, 1902-1913; *Gallerie Italiane*, vol. II; RODOCANACHI, *Le Château Saint-Ange*, 1909; N. BIANCHI CAGLIESI, *All'Illustre Pittore Girolamo Siciolante*, Velletri, 1909; M. LABÒ, *Vita di Perin del Vaga*, 1910; C. BLANC, *Histoire des Peintres de toutes les écoles*, 1910; H. VOSS, *Die Malerei der Spätrenaissance in Rom und Florenz*, Berlin, 1920; R. LONGHI, *Precisazioni nelle Gallerie Nazionali Italiane*, R. Galleria Borghese, Roma, 1928.

vita, caddero nel vuoto, nell'accademia. Non era possibile seguire il genio, quando il gusto, i tempi, si movevano per vie diverse altrove. Perfino i diretti seguaci, i giovani dello studio dell'Urbinate, non lo intesero, perchè egli si era innalzato nelle regioni d'un ideale che di giorno in giorno più si facevan deserte. Così era avvenuta, non trasmissione d'idee, ma di stampe tratte da forme esteriori; tutto era apparenza, non sostanza; superficie, non profondità. Le forme d'un genio si diffondono, trovano al loro suono mille echi, che via via le ripercuotono in modo più debole e confuso; e la sua potenza d'attrazione facilmente induce gli artisti, non a provarsi ad esprimere sè stessi, ma a svolger le ricerche nell'orbita delle forme superiori, immutabili, verso cui guardano. E se pur in fondo le mutano, rivelandoci anche involontariamente la loro natura, dimostrano, quando non siano spinti da forza d'ingegno e da sensibilità verso ricerche di espressioni nuove, come si vide talvolta in Toscana, la rinuncia agli sforzi della volontà, l'illanguidimento degli esemplari contraffatti.

Girolamo Siciolante da Sermoneta, in una prima opera del suo luogo natale, nella cappella del coro della chiesa dei Cappuccini, ora nella chiesa della Concezione (fig. 305), si mostra, agli esordi, raffaellista di seconda mano: l'Arcangelo grandioso, gigante, allunga il destro braccio di manichino, e sta con un ginocchio a terra, con l'altro piegato a fatica, col giglio tra le dita della sinistra, tutto di legno, con una grande ala, la sola che si discerne per essere contro luce, vista nel vano d'una porta. Lo sforzo per dimostrare il movimento nell'angiolo massiccio, continua nella gentile Vergine, che par scivolare all'ingiù; e si esercita nei putti della gloria, studiati probabilmente da alcuni di gesso appesi in alto a fili. Essi si stendono con le gambe a destra o a sinistra, proprio come se fossero rimasti di gesso anche in pittura, intorno all'Eterno che siede benedicente sulle nubi, non come centro del movimento degli esseri, ma col corpo verso destra, benedicente verso sinistra. Così, nel quadro, mani e gambe si movono come di marionette nel primo piano di un teatro sacro.

Fig. 305 — Roma, Chiesa dei Cappuccini.
Girolamo Siciolante da Sermoneta: *Annunciazione.*
(Fot. L.V.C.E.).

Fig. 306 — Roma, Palazzo Caetani.
Siciolante da Sermoneta: Pala d'altare già a Valvisciolo.
(Fot. L.V.C.E.).

La difficoltà del movimento e dell'appiombo delle figure si mantiene nella tavola d'altare già nell'abbazia di Valvisciolo, oggi nel palazzo Caetani in Roma, eseguita l'anno 1541 (fig. 306). Il pittore si move incerto: Santo Stefano non sta in equilibrio, il Bambino sembra avere una gamba maggiore dell'altra, San Giovannino pencola sulla breve base, San Pietro, sebbene poggi un piede a terra e uno, con la gamba stretta all'altra, sopra un grado, si regge a fatica. Poco scelti sono i colori delle macchinose figure, e si potrebbero dire campagnoli: rossa la veste della Vergine, scolorito il suo manto, giallo svanito l'altro di San Pietro.

Probabilmente in quest'incerta maniera il Siciolante esordì, mentre era alla scuola di Leonardo da Pistoia. Buon per lui che ben presto trovò, in Perin del Vaga, un migliore maestro.

Di questo maestro, venuto glorioso da Genova, fu collaboratore *in una loggia verso i prati*, e forse nella Sala Paolina e nella Biblioteca di Paolo III a Castel Sant'Angelo, insieme con Luzio Luzi, Raffaello da Montelupo, il Beccafumi e Marco Pino da Siena. Difficile è determinare la parte ch'egli ebbe, ma in fondo alla Sala Paolina, di fronte all'entrata, sono due grandi figure che potrebbero esser sue, una vista di profilo, una da tergo, con due genî che tengono un tondo racchiudente figure a monocromato giallo. Ma, visto quel che egli sapeva fare prima di essere ammesso al lavoro con Perin del Vaga, è probabile che egli fosse a Castel Sant'Angelo semplice aiuto del maestro famoso. Nella Sala Paolina, facilmente si discerne l'opera del Beccafumi aiutato da Marco Pino, per quel suo colore fantastico di fuochi bengalici, per le forme dissolventisi come cera al fuoco. Non si ritrovano le campagnole forme del Sermonetano, benchè gli sia stato attribuito il gran fregio della Biblioteca Paolina, ove sono nereidi, tritoni, ippocampi.

Certo è che il lavoro nella loggia, nella Biblioteca e nella Sala Paolina dovette dare esperienza, misura, eleganze decorative a Siciolante, come si può vedere a Sermoneta nell'ornato dell'arco sulla fronte esterna della cappella Caetani della chiesa di San Giuseppe, dove sono, in alcuni riquadri, sottili linee di contorno

e grottesche figurette all'antica. La dura pasta del Sermonetano si è sciolta. Rimane ancora greve e legnosa nel *Santo vescovo* a destra dell'absidiola (fig. 307), ma sopra la sua nicchia sono un ariete e due ignudi seduti lungo l'arco in un'azione simmetrica, con espressione di cariatidi.

Circa il tempo di questi lavori, il Siciolante, cresciuto d'anni e d'esperienza, probabilmente frescò la cappella di S. Maria della Pace (fig. 308), nella quale si vede l'avvicinarsi del raffaellista a Sebastiano del Piombo: la figura del Pastore che avanza, la Vergine adorante e tutte le altre immagini, prendon forme più sciolte, più curate nelle proporzioni e nei particolari. Anzi, nei particolari, ha acquistato un'impronta di carattere che prima non lasciava intravvedere, come nelle tre teste degne del Moroni che si vedono in fondo, perfino nel muso del cane a destra. Ma il Sermoneta non frescò solo l'ancona d'altare, bensì tutta la cappella, e, a sinistra, la figura d'un santo maestoso, dipinto con una larghezza che non si potrebbe supporre guardando all'ancona restaurata, ora di colori sgargianti e di fondo plumbeo.

Ancor più si fa palese l'accostamento del Siciolante a Sebastiano del Piombo nella *Pietà* di Posen (fig. 309), dove il soldato coperto d'elmo, che sta nel fondo, sembra reminiscenza della sua collaborazione a Perin del Vaga in Castel Sant'Angelo. Maria siede con le mani in abbandono, gli occhi al cielo; dietro, donne, guerrieri, farisei, si scaglionano a sinistra, formando come un dirupo sopra il piano obliquo, su cui si stende, e par cali, Cristo sorretto da Maddalena. A trattener il dirupare del gruppo di Maria e di quello di Cristo, s'innalza, nell'incrocio delle due masse, Giovanni, e, parallelamente, il fianco d'un edificio. Il tipo della Madonna, grande, matronale, separata dalla salma di Cristo, che giace ai suoi piedi, è ispirato a Sebastiano, alla *Pietà* di Viterbo, come è ispirata a Sebastiano la costruzione rocciosa. Nell'insieme, l'effetto è maestoso, pur essendo raccolto sulle figure più salienti, e sullo sfondo di una città che dovrebbe essere Gerusalemme.

Dal 1545 al '47, come abbiam detto, fu il Siciolante a Pia-

Fig. 307 — Sermoneta, Chiesa di S. Giuseppe.
Siciolante da Sermoneta: S. *Girolamo*.
(Fot. L.V.C.E.).

Fig. 308 — Roma, S. Maria della Pace.
Siciolante da Sermoneta: *Adorazione dei Pastori.*
(Fot. del Min. d. E. N.).

cenza in servigio di Pier Luigi Farnese, e, nel ritorno, si soffermò l'anno 1548 a Bologna, ove fece in San Martino Maggiore una pala d'altare (fig. 310). In essa il raffaellista si trovò a contatto

Fig. 309 — Posen, Museo. Siciolante da Sermoneta: *Pietà*.

con altro raffaellismo di seconda mano, e s'accese di colore alla maniera del Bagnacavallo, specialmente nella parte superiore della tavola, con la Vergine, il Bambino in atto di benedire, il Battista indicante il gruppo divino, Santa Caterina in adorazione, due putti, puntati con un piede sullo schienale della cattedra di Maria,

Fig. 310 — Bologna, San Martino Maggiore.
Siciolante da Sermoneta: Pala d'altare.
(Fot. Croci).

incoronandola. Le figure collocate, come calcate in quello spazio, nella centina soprelevata, avanzano di troppo, gravano sulla parte inferiore, ove San Martino conversa con San Girolamo, di fronte ad Alberto col giglio e a Luca con la penna dell'Evangelista. I due gruppi, trasversalmente disposti sui lati di un trapezio, dànno un po' della profondità che, nella parte superiore del quadro, è chiusa. Parla Martino animatamente, brandendo il pastorale, e Girolamo l'ascolta, tenendo il codice poggiato sulle ginocchia accavallate; di contro Bernardo offre gigli all'insù, e Luca sospende di scrivere, guardando imperiosamente ai fedeli davanti all'altare, alla folla dei credenti. Le quattro figure sono così adunate ad esaltar la Vergine pia, e sono piene d'entusiasmo, ai piedi dell'augusto trono. Ma più di esse, la testa dipinta a sinistra, il ritratto di Matteo Malvezzi (fig. 311), ci mostra l'altezza alla quale il Siciolante poteva arrivare. Non si crederebbe che il suo pennello sapesse rappresentare così al vivo i lineamenti d'una persona, quelle tumide labbra, quella sensibilità della pelle, quelle nari vibranti, quegli occhi d'una fissità forzata penetrante. Per il tramite del ritratto tanti maestri hanno trovato sè stessi: la loro visione, alterata da abitudini accademiche, da forme convenzionali, da manierismi, divien chiara davanti a un ritratto. Così fu per Siciolante. Venuto a Roma, dopo che aveva trionfato Tiziano Vecellio, ne vide i ritratti del pontefice Paolo III, e, dovendo egli pure effigiarlo, s'ispirò ai grandi modelli, benchè la pasta del suo colore fosse troppo densa, la sua forma troppo compatta, il suo segno poco mobile, per poter rendere l'agitarsi degli esseri nell'atmosfera. Tuttavia, nel ritratto di *Paolo III in atto di discorrere a un suo familiare* (fig. 312), quale si vede a Santa Francesca Romana, il Siciolante seppe infondere all'effigie del pontefice il senso tragico della vecchiaia, che Tiziano vi impresse, e movendone la destra ischeletrita aggranchiata, le diede il carattere della destra dipinta dal Vecellio, disseccata, macera, con aperte dita scheletriche, abbandonata sul fianco. L'astuto sguardo pungente di Paolo III, nel ritratto di lui con i nepoti, qui pure s'appunta

scrutando, penetrante, sul suo interlocutore, che, per le tinte calde del volto, mette in evidenza la freddezza delle carni pallide del papa, sempre più incenerito dal grigio dell'ambiente e del fondo. Il Siciolante si provò anche a rendere la sinfonia dei rossi del ritratto di Paolo III con i nipoti, dal camauro di velluto

Fig. 311 — Bologna, S. Martino Maggiore.
Siciolante da Sermoneta: particolare della pala d'altare.
(Fot. Alinari).

amaranto alla vinosa mantellina, allo stinto colore dei braccioli della sedia; non riuscì nei passaggi, negli accordi, nelle armonie tizianesche, ma tuttavia s'ingegnò a intenerire i suoi colori, ad avvivarli di luci e d'effetti. E, in generale, il ritratto mette il Siciolante più in alto di quel che sia stato riposto, come si metterà molto alto per un altro di Francesco Colonna, che vedremo in seguito. Appena egli abbandona i suoi personaggi, e tenta, per

un pertugio, di mostrar dietro loro la campagna romana, par che fabbrichi giocattoli di colonnine e d'acquedotti.

Fig. 312 — Roma. S. Francesca Romana.
Siciolante da Sermoneta: *Paolo III Farnese e un suo segretario.*
(Fot. Alinari).

Un altro ritratto, quello di *Cardinale* nella Galleria Corsini (fig. 313), mostra ancora qualche influsso dell'arte di Tiziano,

nella posa e nel colorito, specie della mantellina di rosso velluto, nella luminosità del volto abbronzato.

Fig. 313 — Roma, Palazzo Corsini (Gabinetto delle Stampe).
Siciolante da Sermoneta: Ritratto di Cardinale.
(Fot. Calderisi).

A Piacenza, fece anche una *Sacra Famiglia con San Michele e un angiolo musicante*, ora nella Galleria di Parma (fig. 314).

Il disegno s'accartoccia; le linee delle vesti formano onde a cerchi concentrici, e quelle dei manti ripiegati si rompono in mille pieghe, scavano addentramenti a corridietro, a raggi, a costoloni, a linee spezzate, a strappi. Il raffaellismo s'infiacchisce, s'intorbida; la linea s'arriccia; la massa s'appesantisce. Il bambinello, seduto ai piedi dei troni, nelle ancone dell'Italia superiore, compare qui in disparte sopra drappi spiegazzati, intento al suono della mandòla. La diagonale del quadro è interrotta dal vecchio Giuseppe appoggiato al bastone, come dal putto musicante, che sembra tirare in giù a sinistra la composizione. Vide il Sermoneta da presso il Correggio, ma non ne sentì l'aeriforme beltà. Anche nella *Madonna con Gesù e San Giovannino* della Galleria Colonna in Roma (fig. 315), e in altra *Sacra Famiglia* dello stesso tempo, presso il Barone Fassini (fig. 316), appena la visione del Correggio sembra muovere al sorriso la Vergine e il Bambino Gesù; ma par che la scorza del Sermonetano sia troppo dura per sentire la tenerezza correggesca. La linea diagonale discendente del quadro parmense vien sorretta da San Giuseppe a sinistra, che appare velato da un leggiero chiaroscuro; ma anche questa figura è propria del Sermonetano, per la tipica costruzione formale della testa, per lo sguardo penetrante sotto le sopracciglia inarcate, per il corrugar della fronte pensosa. A S. Eligio dei Ferrari (fig. 317), tornato da Piacenza e da Bologna, compose l'ancona dell'altar maggiore, memore della bolognese in San Martino Maggiore, e raccolse nella parte superiore la *Madonna col Bambino e Angioli*, che stanno male in aria, stringendosi tutti, chiusi sotto la conca del baldacchino. Nel basso, collocò quattro Santi: i Santi Jacopo e Ampelio, i vescovi Eligio e Martino. Anche qui, nel Sant'Eligio ginocchioni, come nel San Martino, il Siciolante trova la sua forza ritrattistica; e la luce circola tra le figure attenuando i gialli, i rossi delle vestimenta.

La tranquillità regna ancora nelle composizioni del Siciolante, anche nel *Battesimo di Clodoveo* a San Luigi de' Francesi, dipinto a gara con Pellegrino Tibaldi, che rappresentò l'esercito del Re come in un vortice, e con Jacopino del Conte, che ne fi-

Fig. 314 — Parma, Pinacoteca. Siciolante da Sermoneta: *Sacra Famiglja.*
(Fot. Croci).

gurò il giuramentò altisonante, impetuoso, col braccio diritto al cielo. Il Siciolante dispose la sua composizione in una linea

Fig. 315 — Roma, Galleria Colonna.
Siciolante da Sermoneta: *La Vergine con Gesù e S. Giovannino.*
(Fot. Anderson).

trasversa, così che Clodoveo sta a capo di essa in proporzioni più minuscole degli assistenti che stanno in fondo, in basso della trasversale, in coda alla folla. Ad ogni modo, il Siciolante

compose con semplicità il fondo della scena: una nicchia nel mezzo, entro cui è inalberato il Crocifisso, e ai lati due loggette

Fig. 316 — Roma, Raccolta Fassini.
Siciolante da Sermoneta: *Sacra Famiglia e San Giovannino.*
(Per cortesia del Barone Alberto Fassini).

a colonne aventi nel fondo una nicchia vuota. La colorazione è scialba, giallo-rossiccia in generale, rispondente al pavimento

giallognolo, senza un grido di colore, senza calor d'effetto; ma in quella tenuità cromatica l'arte di Siciolante si rivela come sempre nei ritratti di chierici divoti, di prelati cerimoniosi.

Dopo la suddetta nobile pala d'altare, ma più tardi, verso il 1561, il Sermonetano fece a riscontro del ritratto di Stefano Colonna, dipinto dal Bronzino, quello di suo figlio Francesco in arme forbita (fig. 318). Il Bronzino, nel ritratto di Stefano Colonna, par che renda il rombo delle armi; egli è nel momento in cui con forza d'astrazione rende il carattere tipico dei suoi ritratti; la sua materia compatta si scioglie alquanto, quasi l'aria tocchi, intenerisca i suoi commessi marmorei. Il Sermoneta, davanti al modello gigante, eroico, pensò prima a fare un fondo simile di pietra grigia con colonne, poi a coprire il giovane principe d'un'armatura uscita allora lucente dall'officina, con fresche dorature, con tutti i più minuti particolari dei fornimenti. La testa giovanile è arrossata; l'aspetto è semplice, gioviale, ancora di fanciullone, con le dita marmoree del modello bronziniano. Solo le labbra sottili, fresche, mostrano che Siciolante ritrattista non pomiciava le sue figure come marmi rari. Non tira tutto a lustro, alla pari del Bronzino, ma vuole imitarlo; e fa tutto nuovo e lucido: perfino il drappo aggroppato in alto, d'un grigio fumoso, perde la natura vellutata in quel tirato del tessuto.

Circa questo tempo il Sermoneta eseguì la pala d'altare col *Martirio di Santa Caterina* (fig. 319), ricordata dal Vasari nella seconda edizione delle *Vite*, opera che, per le proporzioni delle figure, per la precisione del disegno, non può essere tanto tarda come crede il Voss. La Vergine ginocchioni, orante, sta per essere colpita dal carnefice con la scimitarra, davanti all'imperatore tra i littori, mentre in cielo appare la Trinità. Meno gli angioli, che sono sempre i consueti, tutti, dall'Eterno all'imperatore, al littore a destra, alla folla, al carnefice stesso, sembrano presi da pietà. Tra le due linee della composizione concorrenti verso il fondo, incuneate, Caterina sta nel mezzo, nell'asse del dipinto, segnato, in alto, dal Crocifisso che pende tra le braccia dell'Eterno.

Fig. 317 — Roma S. Eligio dei Ferrari.
Siciolante da Sermoneta: Pala d'altare.
(Fot. L.V.C.E.).

Fig. 318. - Roma, Palazzo Venezia.
Siciolante da Sermoneta: *Francesco Colonna*.

Fig. 319 — Roma, S. Maria Maggiore (Cappella Massimi).
Siciolante da Sermoneta: *Martirio di S. Caterina.*
(Fot. Alinari).

A Santa Maria dell'Anima, Siciolante frescò le *Storie della Vergine* nella cappella Fugger: a destra, la *Natività di Maria*, sopra questa, la *Presentazione al tempio*, a sinistra, la *Visitazione*, e, in alto, la *Purificazione*. Le altre furono coperte dall'altarone sovrapposto. Ad evidenza, Girolamo cercò di dare uno sfondo monumentale alle varie scene con grandi costruzioni architettoniche. Nella *Presentazione al tempio* (fig. 320), si vedono a destra loggiati, un obelisco nella via aperta fra casamenti, un'altra fabbrica con loggiato inferiore a colonne, trabeazione con metope e triglifi e un loggiato cieco superiore con finestre; a sinistra, il basso dell'atrio di un tempio a colonne sur un'alta gradinata. Così le figure dei fasti cristiani compaiono in una romana atmosfera. Nella *Visitazione* (fig. 321), il fondo sembra una grande tarsia, con fabbricati in puro stile della Rinascita, bramanteschi, con un atrio a sinistra, a colonne maestose d'ordine toscano. Nella *Purificazione*, si apre una gran porta, come quella mediana solenne della facciata di Santa Maria dell'Anima, con nicchie laterali, sormontate da festoni. Anche l'interno della stanza della *Natività di Maria* (fig. 322) è solenne, con porta marmorea a sinistra, con il gran baldacchino del letto della puerpera.

Le figure in quegli ambienti appaiono grandi, d'una forte razza. Nel davanti delle scene, un giovane curvo con paniere, donne con bambini tra le braccia, mendicanti seduti, servono a far indietreggiare le composizioni, a segnare le gradazioni dei piani dal piano di partenza, l'allontanarsi dei personaggi verso il fondo. Le figure ammantate, i nudi atletici, il posar grave, lo studiato contrapposto di figure vedute di fronte a figure vedute per il dorso, ci mostrano come il raffaellista sia passato sotto la soggezione di Sebastiano del Piombo, interprete in pittura dello sculturale Michelangelo, tramite per l'avvicinamento dei pittori al dominatore. Roma aveva conquistato il Sermonetano, che, dopo aver guardato a Raffaello e a Bramante, alla grande fioritura del tempo di Giulio II e di Leon X, e dopo esser passato sotto le ghirlande decorative di Perin del Vaga, sentì di dover

Fig. 320 — Roma, S. Maria dell'Anima.
Siciolante da Sermoneta: *Presentazione di Maria al tempio.*
(Fot. L.V.C.E.).

ingrandire il suo squadro, la sua visione prospettica, il suo orizzonte, avvicinandosi a Sebastiano. Nella *Natività della Vergine* s'accostò all'opera di lui in Santa Maria del Popolo, senza tro-

Fig. 321 — Roma, S. Maria dell'Anima.
Siciolante da Sermoneta: *Visitazione*
(Fot. L.V.C.E.).

vare la sonorità delle linee in quella disposizione festonata ad arco, interrotta, come da bisettrice, per la figura in piedi di donna offerente le colombe: la giovane signora, Tornabuoni del Cinquecento, in ricco costume e nobile acconciatura, interrompe la gravità delle costumanze tradizionali.

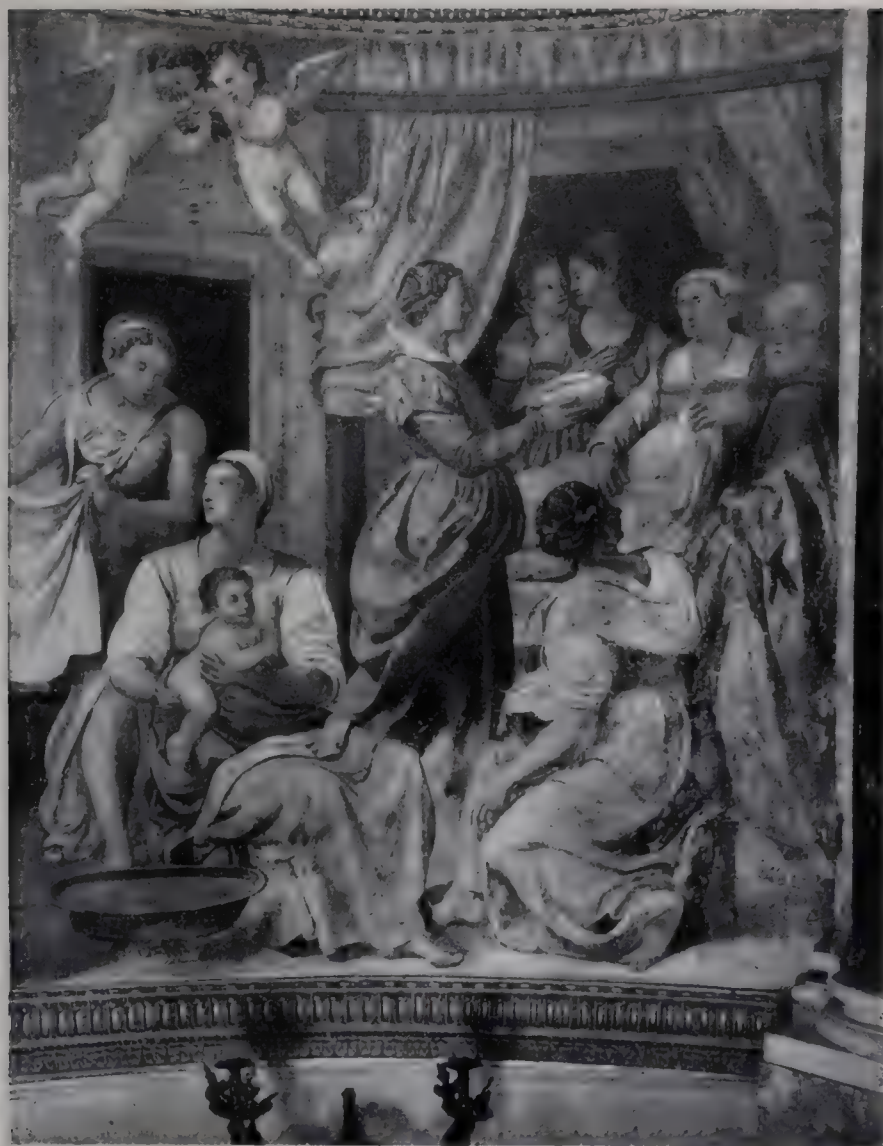



Fig. 322 — Roma, S. Maria dell'Anima.
Siciolante da Sermoneta: *Nascita della Vergine.*
(Fot. L.V.C.E.).

Il pondo della gravità toglie al Sermoneta il movimento, la scorrevolezza delle forme, così che, nella *Presentazione al Tempio*, pur ottenendo nel comporre a linee oblique parallele un effetto grandioso, cade nell'esagerato, sforzandosi a muovere la fanciulletta Maria e il sommo Sacerdote.

Abile è la scena della *Visitazione*, dove le figure si dispongono

Fig. 323 — Roma, S. Maria dell'Anima.
Siciolante da Sermoneta: l'*Arcangelo Gabriele*.
(Fot. L.V.C.E.).

come gli edifici lungo la via in linee concorrenti; grandiosa l'altra della *Purificazione*, col gruppo mediano sullo sfondo scuro della porta solenne, con i gruppi laterali nelle nicchie di qua e di là della porta stessa, come ali di trittico.

Tra le scene sacre, corre un gran fregio limitato da una ricca cornice nel basso, da una greca al disopra. Due medaglioni s'impostano nel mezzo del fregio e lo soverchiano con la loro enorme incorniciatura d'alloro: l'Arcangelo è a destra (fig. 323), la Ver-

gine seduta a sinistra entro il disco laureato (fig. 324). Di qua e di là dalle figure dell'*Annunciazione* son due Sibille con tavole tenute da angioli, mentre a riscontro stanno altri due angioli con tabelle ansate simili a quello che l'Urbinate dipinse nella *Madonna di Foligno*.

Le Sibille avevano esempio da Raffaello in Santa Maria della

Fig. 324 — Roma, S. Maria dell'Anima.
Siciolante da Sermoneta: *L'Annunziata*.
(Fot. L.V.C.E.).

Pace; ma l'una, tutta pensosa, fissa la tavola come figura della Prudenza lo specchio, l'altra vi poggia sopra la mano indicante. Hanno perduto lo spirito profetico, quel che d'eroico aveva dato loro l'Urbinate. La prima siede sopra una base strigilata; l'altra, accanto ai piedi, ha un vaso rovescio. Raffaello non aveva cercato simboli, aveva suscitato le Sibille lungo l'arco della cappella di Santa Maria della Pace; Siciolante non dà loro alcuno slancio, e i putti che tengon le tavole sono semplici puntelli, non i genî

ispiratori che, sin dal tempo di Giovanni Pisano, sussurravano alle orecchie delle Sibille il divino volere. Gli angioli con le tabelle ansate sono modellati sì sopra l'altro che nella *Madonna di Foligno* chiude, serra la composizione, ma non ne hanno il fuoco, l'esaltazione votiva, l'impeto della dedizione sacra. Il Sermonetano si è studiato di farli graziosi, sorridenti, di cinger l'uno con una benda al capo, di dare a tutti due ali aperte al volo, di piantarli sopra antichi frammenti d'architettura, ma non di ornarli, come Raffaello, di fiori di puerizia. Così la Vergine, nel suo medaglione di lauro, non ha giovinezza; le pieghe del suo manto guizzano, s'arrovellano agitate, serpeggiano, s'accartocciano, come quelle dell'angiolo dall'espressione cruda e imperiosa. La giovinezza che, nella *Rinascita*, spiana, addolcisce le forme soffuse di rosa, toglie le rughe alla vecchiaia, par che dall'arte si fugga come se, maturata la figura umana, collocata fra le tempeste della vita, non abbia più pace e letizia. Con la giovinezza sfiorita, è venuta meno primavera, e, nell'afa estiva, frinisce l'arte come le cicale.

Nello stesso anno in cui il Sermonetano dipinse il ritratto di Francesco Colonna, fece la *Madonna* ora a Brera (fig. 325), già nella chiesa di Santa Lucia ad Osimo; ivi la sua forma s'ingrandisce sempre più, si gonfia; i drappi, le stoffe, divengon coltroni foderati; la luce cade stanca sui grossi volumi, sui grassi corpi; la Madonna lascia cader lenta la destra, come presa da sonno; e il Bambino fa uno sforzo per benedire.

Giganteggia anche il Siciolante nella Sala Regia, quando, chiamato con altri pittori da Pio IV a decorarla, vi frescò il *trionfo di Pipino* (fig. 326), che, sceso da cavallo, discorre con cardinali, mentre re Astolfo lo precede legato con le braccia dietro al dorso. Par che il pittore voglia esprimere le sue tendenze al gigantismo, collocando a destra un armigero, con l'elmo in testa e col baston del comando, insignificante comparsa, omaccione che scoppia nelle carni. Dietro lui, i curiosi, che, per vedere lo spettacolo, s'innalzano sulle basi delle colonne del palazzo vaticano, par voglian mettere in vista le loro nudità. Avanza un

Fig. 325 — Milano, Pinac. di Brera.
Siciolante da Sermoneta: *La Vergine col Bimbo.*
(Fot. Zani)

paggio portando un simulacro, la statua d'oro di Ravenna; cammina Re Astolfo prigione; incede Pipino, dietro cui tiene le redini del bianco cavallo un paggio dalle vesti inguantate. Dietro

Fig. 326 — Roma, Vaticano (Sala Regia).
Siciolante da Sermoneta: *Re Pipino vittorioso di Re Alfonso.*
(Fot. Anderson).

tutte queste figure di convenzione, dietro tanta parata, sono cardinali e curiali, un vecchio tra gli altri, dietro la spalla destra di Pipino, dove si dimostra, come sempre nel ritratto, la forza di Siciolante. Invece, tanto per il paggio che porta il simulacro aureo, quanto per l'altro che tien le redini del cavallo, egli si

Fig. 327 — Roma. S. Giovanni in Laterano.
Siciolante da Sermoneta: *La Crocifissione*.
(Fot. Anderson).

Fig. 328 — Roma, S. Maria in Aracoeli.
Siciolante da Sermoneta: *La Trasfigurazione.*
(Fot. Anderson).

Fig. 329 — Roma, S. Maria Maggiore (Cappella Sforza).
Siciolante da Sermoneta: L'*Assunzione*.
(Fot. Anderson).

serve d'uno stesso modello, ma nel primo, fresco di studio, ritrae una testina delicata, nel secondo perde luce e dolcezza. Nel fondo, come già nel *Battesimo di Clodoveo*, guarda all'antico, a Bramante, piuttosto che alle masse michelangiolesche; e in tutta la composizione, nonostante l'ingrandimento dei moduli, Michelangelo non s'impone al vecchio raffaellista.

Fig. 331 — Roma, Chiesetta dei Cenci.
Siciolante da Sermoneta: *Nascita della Vergine*.
(Fot. L.V.C.E.).

Circa il tempo delle pitture nella Sala Regia, fece il Siciolante come di stucco la *Crocifissione* (fig. 327), in San Giovanni Laterano, nella quale non manca uno studio dai disegni dello stesso soggetto di Michelangelo; la *Trasfigurazione* a Santa Maria in Aracoeli (fig. 328), mala parafrasi di quella di Raffaello, e infine l'*Assunta* nella cappella Sforza in S. Maria Maggiore (fig. 329), dove si rivedono teste ricavate dal vero, ritratti caratteristici, schietti. Ma più di tutto sorprende la tavola che egli pose, con

la *Vergine, il Bambino e Santi,* all'altar maggiore della chiesa di San Bartolomeo d'Ancona, ora nella parrocchiale di Calcinate presso Bergamo (fig. 330), commessagli da Frate Giorgio Morato Armeno l'anno 1570. Qui richiama la tavola in San Martino di Bologna, l'altra di Sant'Eligio de' Ferrari, e, tornando a forme equilibrate e giuste, crea il suo capolavoro, il canto del cigno [1].

Fig. 332 — Roma, Chiesetta dei Cenci.
Siciolante da Sermoneta: *Annunciazione.*
(Fot. L.V.C.E.).

Nell'alto, attua una gradazione di piani, non raggiunta prima, pur conservando i due putti con corona puntati al trono; e nel basso, elaborando le vecchie forme, amplificandole, trova una misura architettonica, una sicurezza d'equilibrio magistrale.

A San Tommaso de' Cenci, si vede una cappellina con epi-

[1] In questi due quadri si nota una curiosa approssimazione alle opere di G. B. Moroni,

Fig. 333 — Roma, Chiesetta dei Cenci. Siciolante da Sermoneta: *Presepe*.
(Fot. L.V.C.E.).

sodi della *vita della Vergine*; e là il modulo amplificato della forma trova il suo massimo (figg. 331-332-333). Confrontando le scene con quelle della cappella Fugger, è facile scorgere che, nel rigonfiarsi, la forma stessa, espansa, piena, tronfia, grossa, spampanata, cade per pesantezza e per vecchiaia. Dalle forme di Raf-

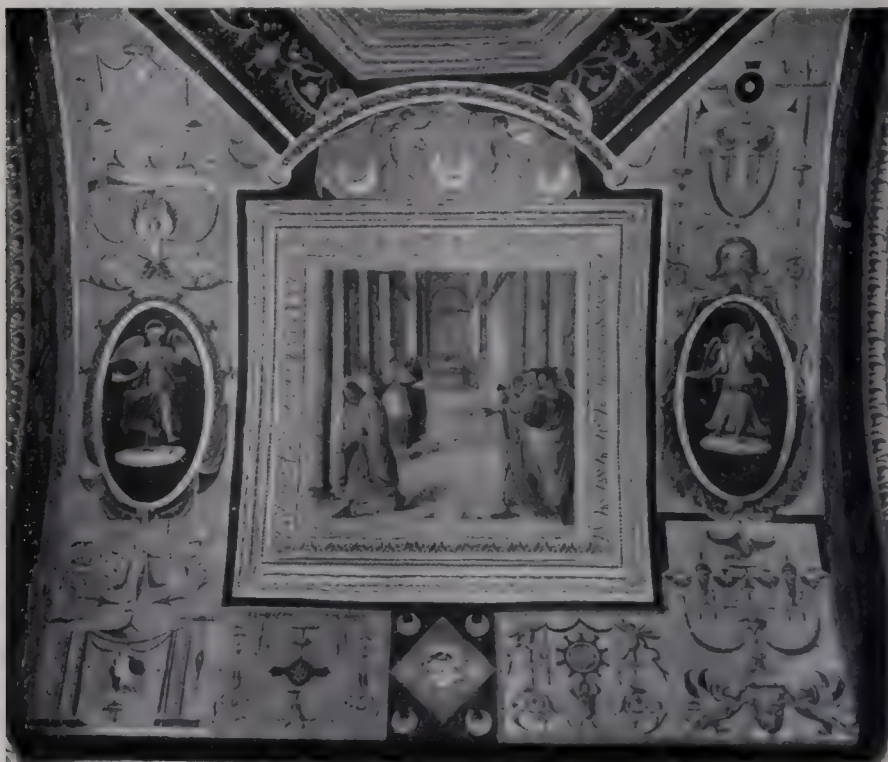



Fig. 334 — Roma, Chiesetta dei Cenci.
Siciolante da Sermoneta: *Gioacchino scacciato dal Tempio.*
(Fot. L.V.C.E.).

faello nella stanza dell'*Incendio di Borgo*, nella Farnesina, nelle Logge, era partito Siciolante, cioè da Raffaello che risentiva del grande compagno nella decorazione del Vaticano, di Michelangelo; e ingrossando le forme del modello ingrossato di Raffaello cadde nel falso. Quand'ha però un po' di spazio intorno a sè, (figg. 334-335-336) come in tre riquadri della cappella stessa a San Tommaso de' Cenci, nonostante le sue forme sieno slar-

Fig. 335 — Roma, Chiesetta dei Cenci. Siciolante da Sermoneta: *Apparizione dell'Angelo a Gioacchino.* (Fot. L.V.C.E.).

gate, arrovellate, gonfie, panciute, stanno su fondi aperti o costruiti in prospettiva fuggente, in profondità, così che le scene sacre sembrano fare un tutt'uno con le grottesche, con i cammei, con gli angioli dalle vesti a campana o aggroppate a spirali. L'antico collaboratore di Perin del Vaga torna alle grottesche,

Fig. 336 — Roma, Chiesetta dei Cenci.
Siciolante da Sermoneta: *Incontro di Gioacchino ed Anna.*
(Fot. L.V.C.E.).

alle ghirlandette, agli ippogrifi, alle maschere, ai genii tra le spirali, ai cespi di fiori, ai cammei con le ninfe tra i festoni. Scene sacre e grottesche divengono un tutt'uno: l'angiolo davanti a Gioacchino si è staccato dai cammei per parlare al patriarca.

L'arte si è fatta mestiere; accentua tutto ad un tempo e ad un modo. Così Girolamo Siciolante da Sermoneta, iniziatosi

quando l'arte di Raffaello era ai suoi strascichi, non compresa e non più comprensibile, non si aprì alla visione di Michelangelo, semplice com'egli era e campagnolo, più aderente a tranquille forme, nell'architettura, come nella pittura. E quando, per forza dei tempi, volle accostarsi al gigante dell'arte, seguire la fiumana che s'ingurgitava in lui, appena seppe sfiorare le forme di Sebastiano interprete del Sommo; e s'amplificò senza giungere alla scultura, ingrandì senza riuscire con le sue forme vuote e popolane, con i suoi colori freddi, bassi e sordi, a crear effetti monumentali [1].

---

[1] Catalogo delle opere:

Bassano (Roma), S. Nicola: Tavola d'altare con l'*Ascensione* (PANTANELLI, op. cit., I, pag. 601).

Bologna, S. Martino Maggiore: *Madonna e Quattro Santi.*

Calcinate (Bergamo), Chiesa parrocchiale: Tavola con *Madonna e Santi.*

Casalbruciato (Roma), Collez. Barone Fassini: *Sacra Famiglia* (proveniente dalla collez. Messinger di Monaco di Baviera).

Cori (Roma), S. Salvatore: Pitture all'altar maggiore (MORONI, *Dizionario etc.*, LXXXIX, pag. 172).

Milano, Brera: *Madonna.*

Monaco (Baviera), Vendita Heyl (presso Helbing, 28-29 Ott. '930): *Ritratto del cardinale Gio. Aldobrandini* (cardinale nel 1570, morto nel 1573).

Palestrina (Roma), Cattedrale (sagrestia): *Martirio di S. Agapito* (PANTANELLI, op. cit., libro I, pag. 601; MORONI, op. cit., LI, pag. 27).

Parma, Pinacoteca: *Sacra Famiglia e Santi.*

Posen, Museo: *Deposizione* (già in Ss. Apostoli a Roma).

Roma, Castel S. Angelo: Collaborazione agli affreschi delle Sale e della Loggia di Paolo III.

— Chiesa dei Cappuccini (Via Veneto, Cappella del Coro): *Annunciazione.*

— Chiesa di S. Eligio dei Ferrari: Tavola con la *Vergine e Santi.*

— — S. Francesca Romana: *Ritratto di Paolo III e Cerimoniere.*

— — S. Giovanni Laterano (Cappella Massimo): Pala ad olio con la *Crocifissione.*

— — S. Luigi dei Francesi (4ª Cappella a destra): Affresco col *Battesimo di Clodoveo.*

— — S. Maria dell'Anima (Cappella Fugger): Affreschi con *Storie della Vergine.*

— — S. Maria Aracoeli: *Trasfigurazione* (tela ad olio sulla porta della Sagrestia).

— — S. Maria Maggiore (Cappella Massimo): *Martirio di S. Caterina.*

— — S. Maria Sopra Minerva (pilastro esterno della 7ª Cappella a destra): *Ss. Caterina ed Agata* (olio su muro).

— — S. Maria di Monserrato (altar maggiore): *Crocifissione* (Pala già in S. Jacopo degli Spagnoli).

— — S. Maria della Pace (Cappella Cesi): *Storiette nella volta*; (Cappella a sinistra nel tiburio): *Natività.*

— — S. Tommaso dei Cenci: affreschi delle pareti e della vòlta con *Storie della Vergine* nella Cappelletta a sinistra.

— Galleria Borghese: *Cristo in Croce* (LONGHI, *Precisazioni nelle Gallerie nazionali italiane*, Regia Galleria Borghese, Roma 1928, pag. 162).

— — *Madonna con Bambino e S. Giovannino* (tutte due queste opere si trovano nei Magazzini della Galleria).

Roma, Galleria Colonna: *Madonna con Gesù e San Giovannino.*

— — Nazionale d'arte antica (già Corsini): *Ritratto di Cardinale.*

— — Vaticana: *Battesimo di Cristo* (LONGHI, op. cit., pag. 162).

— Collezione privata (Casa Licitra): *Adorazione dei Pastori* ricordata dal Voss e dal RICCI.

— Palazzo Caetani, Arco de' Ginnasi: Tavola ad olio coi *Ss. Pietro e Stefano* (già nell'Abbadia di S. Stefano a Valvisciolo, presso Sermoneta).

— Palazzo Spada, già Capodiferro: Decorazioni di sale (collaborazione; PLATNER, Beschreibung, etc., III, 3, 448).

— Palazzo Venezia: *Ritratto di Francesco Colonna.*

— Vaticano: Sala Regia, affresco con la *Donazione di Pipino* sulla porta d'accesso alla Cappella Sistina.

Sermoneta (Roma) Chiesa Parrocchiale di S. Michele: *Incoronazione della Vergine* (Citata dal PANTANELLI in op. cit., 1 pag. 61, ora non esiste).

— Chiesa di S. Giuseppe: affreschi nella Cappella Caetani con *Storie della Genesi e di Cristo.*

IV.

LA TRADIZIONE DI RAFFAELLO.

2.

LEONARDO DA PISTOIA

LA VITA. - BIBLIOGRAFIA. - L'OPERA: Il debole manierista raffaellesco è rappresentato dalle figure in colorato cartone del " Martirio di Santa Caterina ", nella chiesa di San Domenico Maggiore a Napoli, e della "Vittoria dell'Arcangelo Michele sul demone ", nella chiesa di Santa Maria del Parto in quella città. - CATALOGO DELLE OPERE.

— Il VASARI nella *Vita di Giovan Francesco Penni* ricorda come suo discepolo « Leonardo detto il Pistoia per essere pistoiese », che lavorò a Lucca, a Roma e a Napoli, dove morì.

Si è pensato prima che questo Leonardo dovesse essere l'autore della pala già nel Duomo di Volterra, firmata: « opus Leonardi pistoriensis 1516 »; ma poi, considerando giustamente l'inverosimiglianza che uno scolaro del Penni dipingesse quell'opera nel 1516, quando il Penni stesso doveva essere assai giovane, e non in condizione di formare discepoli. si poterono distinguere due artisti, entrambi pistoiesi ed entrambi chiamati Leonardo, operanti circa lo stesso tempo, Quello ricordato dal Vasari è da identificarsi con Leonardo Grazia, che appunto svolse a Napoli parte della sua attività. Della sua vita si hanno solo queste notizie:

1502 — Matteo Grazzi sposa in Pistoia Lucrezia d'Agostino da Pontremoli, da cui ha quattro figli, l'ultimo dei quali chiamato Leonardo. (TOLOMEI).

1542 — Dipinge per Diomede Carafa, vescovo d'Ariano, *San Michele Arcangelo* nella chiesetta di Santa Maria del Parto (1542) [1].

[1] È stato continuamente confuso con il contemporaneo Leonardo Malatesta, pure di Pistoia. Il MILANESI ha trovato qualche notizia su questo maestro nei libri dell'archivio pistoiese. Egli nacque in Pistoia da Francesco di Lazzaro Malatesta. Con Domenico di

1548, 26 giugno — « Il Nobile Maestro Leonardo di Gratia de Pistoja », in Napoli, s'impegna di dipingere per 400 ducati una pala d'altare con l'*Annunciazione*[1].

* * *

Leonardo da Pistoia, nato circa il 1505, si denominò *motu proprio* « il nobile maestro Leonardo di Gratia di Pistoia », e fu, secondo il Vasari, scolaro del Penni, detto il Fattore. Giovanissimo, nel 1522, dipinse nel chiostro del Carmine di Napoli pitture oggi perdute. Di quel tempo circa si vuole il *Martirio di Santa Caterina*, in San Domenico Maggiore (fig. 337), che sembra invece assai più tardo, proprio degli anni in cui il maestro lavorava per Diomede Carafa, vescovo d'Ariano, nella stessa chiesa di S. Domenico Maggiore, la *Lapidazione di Santo Stefano*, oggi sconosciuta, e il *San Michele Arcangelo* per la chiesetta di Santa Maria del Parto (1542). Il pittore raffaellesco ha rappresentato il *Martirio di Santa Caterina*, quando le ruote vanno in ischegge, e colpiscono i manigoldi accerchianti la Santa, centro d'una umana ruota che via s'aggira. La composizione studiata non ottiene l'effetto voluto, tanto il colore scialbo, arido, aumenta la confusione del groviglio delle figure. Il pittore invano ha tentato di raccoglier la luce sugli angeli vendicatori e sulla martire

Piero detto il Pisano, stima una pala dipinta da Bernardino del Signoraccio per Santo Stefano di Serravalle (1516); firma una pala del Duomo di Volterra (1516), copia libera della *Madonna del Baldacchino* di Raffaello; con la stessa data, segna una *Madonna* nel Museo di Munster; sposa nel 1517 Pentesilea d'Alessandro Pariboni da Pistoia; firma nel 1518 la tavola in San Pietro a Casal Guidi presso Pistoia. Gli sono attribuite, oltre le tre qui menzionate, altre due opere: una nel Museo di Berlino, l'altra nella collezione Johnson di Filadelfia.

Un altro maestro pistoiese confuso qualche volta con Leonardo Grazia è Bartolomeo di Nicolò Guelfo, operante nell'Italia meridionale: questi lasciò a Calciano in Basilicata una pala d'altare firmata nel 1503; un'altra, rappresentante l'*Epifania*, a Napoli, pure firmata, nella Chiesa di San Giuseppe dei Falegnami, l'anno 1523. (Cfr. ROLFS, FILANGIERI, CELANO, D'EUGENIO, opere citate).

[1] Bibliografia su Leonardo Grazia e su Leonardo Malatesta da Pistoia: VASARI, *Le Vite*, ed. Milanesi; CELANO, *Notizie del Bello, dell'antico e del curioso nella città di Napoli*, ed. Chiarini, Napoli, 1870; TOLOMEI, *Guida di Pistoia*, Pistoia, 1821; LANZI, *Storia pittorica dell'Italia*, Milano, 1825; SIGISMONDO, *Descrizione di Napoli*, Napoli, 1789; LEONCINI, *Illustrazione della cattedrale di Volterra*, Siena, 1869; RIDOLFI, *L'arte in Lucca*, Lucca, 1882; ROLFS, *Geschichte der Malerei Neapels*, Lipsia, 1910.

Fig. 337 — Napoli, S. Domenico Maggiore.
Leonardo da Pistoia: *Martirio di S. Caterina.*
(Fot. Alinari).

orante; non riesce se non a ritagliare queste figure come in cartone chiaro sul cartone scuro delle altre che fanno da sfondo.

Di cartapesta sono anche le immagini di *San Michele Arcangelo* e del *demone con testa muliebre* nella chiesuola fabbricata dal poeta del « De partu Virginis », Jacopo Sannazzaro, a Mergellina. Secondo una leggenda, la testa femminile del *diavolo di Mergellina* rappresenta una dama innamorata di Diomede Carafa, vescovo di Ariano, e *San Michele Arcangelo* il vescovo stesso, che, vinta la tentazione, scrisse sul quadro: « Fecit victoriam alleluia 1542 ». San Michele corazzato domina il quadro, e le sue grandi ali oblique ne traversano il campo: rigido, chiuso nella liscia corazza, con luci livide gessose, cadenti a taglio netto su piani larghi e duri, l'Arcangelo s'erge sul serpe, che apre ali di vampiro, rosse, cangianti come per effetto di fiamma, e si adorna di un volto muliebre delicato, con occhi carichi di languore. Il colore, cartaceo e piatto, si stende in pezze: marrone il paese cupo, glauco il cielo, reso più greve da una livida striscia all'orizzonte. La leggenda, che ha dato forma al quadro, come il Lanzi che ha esaltato l'*Annunciazione* di Leonardo da Pistoia, nella Cappella Garbesi, presso la Sagrestia del Duomo di Lucca, hanno fatto troppo onore a questo piccolo maestro, ma se ne è vendicato il tempo cancellando le sue pitture nel chiostro del Carmine Maggiore a Napoli, distruggendo con molta probabilità il *Crocifisso* ch'egli fece all'Annunziata (1548) e una tavola in San Domenico Maggiore [1].

[1] Catalogo delle opere:

Lucca, Duomo, Sagrestia: L'*Annunciazione*, firmata « Leonardus Gratia Pistoriensis faciebat ».

Napoli, San Domenico: La *lapidazione di Santo Stefano* (VASARI).

— San Giorgio Maggiore: *San Giorgio e donatori* (THIEME-BECKER).

— San Giovanni Maggiore: *Deposizione* (CELANO).

— Santa Maria del Parto: L'*Arcangelo Gabriele* (CELANO).

— Monteoliveto, Sagrestia: La *Presentazione al tempio*. (Era sull'altar maggiore, dove venne sostituita da un quadro del Vasari, di ugual soggetto).

— Chiesa del Salvatore: Un quadretto con l'*immagine del Salvatore* (SIGISMONDO).

IV.

LA TRADIZIONE DI RAFFAELLO.

3.

GIROLAMO GENGA

LA VITA. - BIBLIOGRAFIA. - L'OPERA: Il conterraneo di Raffaello prende spunti da questi e da Fra' Bartolommeo, ma tutto trasforma, secondo la maniera di Alberto Dürer, pur mostrandoci fra le bizzarrie l'architetto, il costruttore, nel gran quadro della Galleria di Brera. - In altri quadri, il Genga, richiamando il Signorelli, il Pinturicchio, il Perugino, Raffaello, serba moti vorticosi, rotatori, a cerchio, a spira, nelle composizioni, nelle figure e nelle cose. - L'opera d'architettura sminuì quella del pittore. - CATALOGO DELLE OPERE.

1476 — Nasce in quest'anno Girolamo Genga da Urbino, figlio di Bartolomeo (VASARI, *Le Vite,* Firenze, Sansoni, 1881, vol. VI, pag. 315).

1486 — Narra il Vasari che Girolamo essendo stato messo da suo padre a dieci anni all'arte della lana, visto che l'esercitava mal volentieri e « come gli era dato luogo e tempo, di nascoso con carboni e con penne da scrivere andava disegnando » venne levato da quell'arte e messo a scuola di pittura « in Urbino appresso di certi maestri di poco nome » (VASARI, op. cit., vol. VI, pag. 315).

1491 — Quando il Genga ebbe quindici anni, suo padre « lo accomodò con maestro Luca Signorelli da Cortona, in quel tempo nella pittura maestro eccellente, col quale stette molti anni e lo seguitò nella Marca d'Ancona, in Cortona, ed in molti altri luoghi » (VASARI, op. cit. vol. VI, pag. 315).

1497-8 — Lavora con Luca Signorelli negli affreschi della *Vita di S. Benedetto* a Monteoliveto Maggiore (v. THIEME).

1499-1500 — Il Vasari, dopo aver accennato che Girolamo seguì il Signorelli nella Marca d'Ancona, in Cortona ed in altri luoghi, afferma che egli lo accompagnò anche in Orvieto,

« nel duomo della qual città fece... una cappella di *Nostra Donna* con infinito numero di figure, nella quale continuamente lavorò detto Girolamo, e fu sempre de' migliori discepoli che egli avesse » (VASARI, vol. VI, pag. 315).

1502-1504 — Separatosi da Luca Signorelli, Girolamo « si mise con Pietro Perugino, pittore molto stimato, col quale stette tre anni in circa, ed attese assai alla prospettiva, che da lui fu tanto ben capita » e ciò avvenne « nel medesimo tempo che con il detto Pietro stava il divino Raffaello da Urbino, che di lui era molto amico » (VASARI, Vol. VI, pag. 316; VENTURI A., *Raffaello*, Roma, Calzone, 1920, pag. 25 e segg.).

1504 — Giampietro Arrivabene, vescovo d'Urbino, morto nel marzo del 1504, lasciò, in testamento, quattrocento scudi d'oro a favore della cappella da lui eretta in onore dei Ss. Tommaso Cantauriense e Martino. In seguito a ciò, il 15 aprile dello stesso anno la duchessa Gonzaga ed il Podestà Al. Ruggeri, esecutori testamentari del vescovo, allogarono a Timoteo la pittura delle tavole e al Genga quella delle pareti e della volta per una somma di 65 ducati. Gli affreschi, ora perduti, dovevano rappresentare in più spartimenti le storie della *Vita di S. Martino* (v. MILANESI in note al VASARI, Firenze, Sansoni, vol. IV, pagg. 496-497).

1504-1508 circa — Narra il Vasari che, separatosi da Pietro Perugino, il Genga « se n'andò da sè, a stare in Fiorenza, dove studiò tempo assai ». (Girolamo fu dal Perugino, lo sappiamo dal Vasari, insieme a Raffaello, cioè tra il 1502 e il 1504; nell'otto, il Genga era a Siena, quindi egli dovette soggiornare a Firenze tra il 1504 e il 1508). (v. VASARI, op. cit., vol. VI, pag. 316).

1508-12 — Narra il Vasari che « andato a Siena, vi stette appresso di Pandolfo Petrucci anni e mesi; in casa del quale dipinse molte stanze, che per essere benissimo disegnate e vagamente colorite meritorno essere viste e lodate da tutti i Senesi, e particolarmente dal detto Pandolfo, dal quale fu sempre benissimo veduto ed infinitamente accarezzato ».

L'opera non potè essere anteriore al 1508 perchè in questo

anno il Palazzo era appena terminato, nè posteriore al 1512 perchè allora Pandolfo Petrucci morì (VASARI, op. cit., vol. VI, pag. 316).

1510, 5 settembre — Insieme a Girolamo di Benvenuto, Giacomo Pacchiarotti, Girolamo di Giovanni del Pacchia, il Genga stima una tavola fatta alla cappella dei Vieri in S. Francesco di Siena da Pietro Perugino, e precisamente la *Natività della Vergine* distrutta nell'incendio del 1655 (v. MILANESI, *Documenti per la Storia dell'Arte Senese*, Siena, Porri, 1856, vol. III, pag. 47).

1510 — Dipinse la tenda dell'Organo del Duomo di Siena, rappresentandovi *La Resurrezione*. L'opera, per il cui Genga ebbe 100 scudi, è falsamente attribuita al Sodoma (VASARI, op. cit., vol. VI, pag. 316, nota 1).

1512 — Morto in quest'anno Pandolfo Petrucci, il Genga lasciò Siena e tornò ad Urbino, dove Guidobaldo Secondo lo trattenne a lungo, facendogli dipingere « barde da cavallo, che si usavano in que' tempi, in compagnia di Timoteo da Urbino » (VASARI, vol. VI, pag. 316).

1513 — Il Genga da Firenze va a Cesena.

1513-1518 — Per il vescovo di Cesena, Girolamo Marchesi, l'artista lavora a più riprese la pala dell'altare maggiore della Chiesa di S. Agostino, « in cima della quale è una Annunziata, e poi di sotto un Dio Padre, e più a basso una Madonna con un putto in braccio in mezzo ai quattro dottori della Chiesa: opera veramente bellissima e da esser stimata » (VASARI, op. cit., vol. VI, pag. 318). Ne ebbe un acconto il 17 dicembre 1516, l'intero pagamento il 18 marzo 1518.

1514 — Segue Francesco Maria d'Urbino a Mantova (THIEME).

1516, 27 febbraio — Avendo Girolamo Marchesi da Cotignola dipinto la pala per l'altare maggiore del Duomo di Rimini, il Coda e il Genga stimano la pittura 85 ducati (CARLO GRIGIONI, *Girolamo Marchesi e Girolamo Genga a Rimini*, in *L'Arte*, 1910, pagg. 292-293).

1518 — Il Genga è a Forlì, e firma il contratto per la decorazione della cappella Lombardini nella chiesa di San Francesco.

1519 — Il Pungileoni crede compiuto in quest'anno il quadro rappresentante la *Risurrezione* in Santa Caterina da Siena a Roma (Via Giulia), affermando « che i Senesi ordinatori del quadro glielo dovettero allogare dopo che, eretta la chiesa intorno al 1519, n'ebbe d'uopo a precipuo ornamento dell'altar maggiore ». Il quadro è firmato HYERO . GINGA URBINAS FACIEBAT (PUNGILEONI, *Elogio di Timoteo Viti*, pag. 77).

1522, 1° luglio — Firma il contratto di commissione per un altare della famiglia Fattiboni.

1523 e segg. — Lavora d'architettura a Pesaro per la Villa Imperiale, ove intorno il 1530 prende parte alla decorazione pittorica.

1551, 28 giugno — Girolamo fa testamento e lascia eredi universali Bartolomeo e Raffaello suoi figliuoli (v. MILANESI in note al VASARI. op. cit., vol. VI, pag. 322, nota 1).

1551, 11 luglio — Morì in quest'anno Girolamo Genga, a settantacinque anni circa, nella sua villa di Le Valle presso Urbino, e venne sepolto nel vescovado d'Urbino innanzi a quella cappella di S. Martino ch'egli aveva affrescata. La sua lapide sepolcrale venne spezzata: su di essa si leggeva il seguente epitaffio:

D. O. M. Hieronymo Ginghae pictori et
architecto celeberrimo
Raphael filius maestus p.
Vixit annos LXXV, menses
VI, dies V, mortem obiit
anno salutis MDLI

(v. PUNGILEONI, *Eloqio* cit., pag. 81) [1].

---

[1] Bibliografia su Girolamo Genga: TITI FIL., *Studio di pittura... etc., nelle Chiese di Roma* 1675, pag. 65; LAZZARINI, *Pitture di Pesaro*, 1783, pag. 141; G. DELLA VALLE, *Lettere Sanesi sopra le belle arti*, 1787, III, 319; ID., *Storia del Duomo d'Orvieto*, 1791, pagg. 139, 321 nota; BALDINUCCI, *Notizie dei professori del disegno*, 1811, III, pag. 339; LANZI, *Storia pittorica*, 1815, II, p. 30; GROSSI CARLO, *Degli uomini illustri di Urbino, Commentario*, Ur-

* * *

Girolamo Genga, nel gran quadro della Galleria di Brera (fig. 338), dipinse, per il vescovo di Cesena, la *Madonna in trono, Gesù e Giovannino,* i quattro dottori della chiesa, due a due in disputa, *Sant'Antonio da Padova, Sant'Elisabetta, Santa Caterina da Siena, San Sebastiano e due altri Santi,* sullo sfondo d'un tiburio; in alto l'Eterno con aperte braccia tra angioli, che gli distendono dietro l'ampio manto come un baldacchino, ed altri angioli intorno che gettan gelsomini sulle sante immagini, mentre altri ancora, davanti ai gradi del trono, cantano laudi. Qui il conterraneo di Raffaello prende spunti da lui, specie in Gesù e Giovannino e in qualche angiolo della gloria, benchè in questa richiami particolarmente Fra' Bartolommeo; ma egli tutto trasforma, torcendo le figure entro cerchi variopinti, nei quali domina il rosso. I putti lividetti quasi si fondono col pavimento; i drappi, il manto azzurrino della Vergine, il broccato bianco e oro di Gregorio papa, la veste fiammea dell'irto e angoloso San Girolamo, s'accartocciano, s'arrovellano. Su in alto gli angioletti sciorinano come per gioco intorno all'Eterno in veste livida il gran manto granato; e l'insieme delle forme arrotondate e contorte ha una sua grazia speciale, festosa e un po' comica. Anche

---

bino, 1819, pag. 195; MISSIRINI, *Storia della Rom. Accademia di S. Luca*, Roma, 1823, pagine 14, 465; RICCI AMICO, *Memorie storiche delle Arti, etc., della Marca d'Ancona*, 1834, I, 182; LOCHÉS GUGL., *La Pinacoteca e la villa Lochés... con notizie biogr. degli autori dei quadri*, Milano, 1846, pag. 141; MILANESI G., *Documenti... per la storia dell'arte senese*, Siena, Porri, 1856, III, 147; CROWE-CAVALCASELLE, *Gesch. d. Ital. Malerei Jordon*, 1877, IV, 17; VASARI, *Le Vite...* con note di G. MILANESI, Firenze, Sansoni, 1881, vol. VI, pag. 315 e segg.; IV, pagg. 496-497; THODE, *Die Villa Monte Imperiale bei Pesaro*, in *Jahrt. der preuss. Kstsamml.*, IX, 1888, pag. 166; LERMOLIEFF (MORELLI), *Le Gallerie Borghese e Doria Panfili*, 1890; BERENSON, *The Central Italian Painters of the Renaissance*, 1897; MAGHERINI-GRAZIANI, *L'Arte a Città di Castello*, 1897, pagg. 201, 240; JACOBSEN, *Sodoma und der Cinquecento in Siena*, 1908, pag. 120; GRIGIONI C., *Per la tavola di G. Genga* già nella Chiesa di S. Agostino in Cesena, in *Rass. bibl. dell'Arte Ital.*, XII, 1909, pagg. 56-61 e in *L'Arte*, XIII' 1910, pag. 291; SEYMOUR DE RICCI, *Descript. des peintures du Louvre*, Paris, I, 1913, 216; SEYMOUR DE RICCI, *Catal. Mus. Municip, des B. A. Nantes*, 1913, pag. 32; FISCHEL O., *Die Zeichnungen der Umbrer*, in *Jahrb. d. preuss. Kstsamml.*, XXXVIII, 1917, pag. 184; BOTTARI, *Lettere pittoriche*, VII, 59; BOTTARI-TICOZZI, *Raccolta di lettere*, V, 197, MEDER, *Handz. alter Meister, ecc.*; GRIGIONI, *La dimora di Girolamo Genga in Romagna e la Cappella Lombardini in San Francesco a Forlì*, in *La Romagna*, 1927, pagg. 174-183.

Fig. 338 — Milano, Galleria di Brera. Girolamo Genga: Pala d'altare.
(Fot. Alinari).

i lineamenti si torcono, perfino quelli dei putti raffaelleschi. Gioca a palle, Girolamo Genga, formando teste e corpi, impastando vesti nel pugno, segnando tutto a cerchietti, a unghiate, alla maniera di Alberto Dürer. E le vesti sembrano attorte entro

Fig. 339 — Siena, Accademia BB. AA. Girolamo Genga: *Enea fugge da Troia.* (Fot. Anderson).

gorghi, le teste sbalzate in metallo, i capelli filati in lunghe spire o girati a chiocciolette.

Il quadro lascia intravvedere fra tante bizzarrie l'architetto, il costruttore, nella gran conchiglia formata dal manto che gli angioli spiegano intorno all'Eterno ginocchioni sulla ghirlandetta delle nubi a piccoli cumuli, circondata da una ghirlanda d'angioli a volo, la quale è aperta nel mezzo. Così la corona dei Santi in basso, nel curvarsi per far cerchio, s'interrompe ai lati

con i due gruppi dei Dottori. È voluta corrispondenza delle due ghirlande dell'alto e del basso, di quella degli angioli con l'altra delle sacre figure. Degno conterraneo di Raffaello, il Genga è maestro che anche nel rotear di cose sa ottener il ritmo spaziale, anche nel deviar dalla retta, farne sentire il dominio.

Fig. 340 — Siena, Accademia BB. AA.
Girolamo Genga: *Riscatto di prigionieri.*
(Fot. Anderson).

Prima di quest'opera, in due quadri dell'Accademia di Belle Arti a Siena, indicati come *Enea che fugge da Troia* (fig. 339) e il *Riscatto di prigionieri* (fig. 340) il Genga più ricorda il Signorelli e il Pinturicchio, ma anche allora egli è tratto dal bisogno di arricciolare e di girar le composizioni a cerchio, di curvare, d'arcuare figure e vesti, di formar grandi anelli con le maniche

delle tuniche. Alberto Dürer dette poi a quella tendenza una falsariga con le sue celebrate incisioni, e il Genga non s'arrestò più in quell'amor del moto a cerchio e a spira. Anche nel *Martirio*

Fig. 341 — Firenze, Galleria degli Uffizi.
Girolamo Genga: *Martirio di San Sebastiano.*
(Fot. Anderson).

di S. Sebastiano della Galleria degli Uffizi (fig. 341), pur ricordando il Signorelli in qualche testa, specie in quella del capo degli arcieri, il Perugino nella testa di San Sebastiano, Raffaello nel Padre Eterno e negli angioli in gloria, continua ad arrotondare i cumuli su cumuli del monte e dei piani nel fondo; e par

che goda ad attorcere, ad annodare i rami serpeggianti, come spasmodicamente tronchi, dell'albero su cui sta legato il Martire, e, nelle attillate vesti degli arcieri, a stirare in tondo vesti, cinti, giarrettiere, ad arrovellare drappi, a sventolar nastri a spira.

Il suo talento d'architetto, che si esercitò specialmente a Pesaro, nel palazzo dei della Rovere e nella Villa Imperiale, gli tolse di continuar a dedicarsi particolarmente alla pittura, tanto che il catalogo dei suoi dipinti è assai breve [1].

---

[1] Catalogo delle opere:

Firenze, Galleria degli Uffizi: *Martirio di San Sebastiano.*

Forlì S. Francesco: La *Storia dello Spirito Santo* (1512).

— — *L'Assunzione della Vergine.*

Londra, Galleria Nazionale: *Coriolano con Volumnia e Veturia* (proveniente dalla collezione Mond).

Milano, Galleria di Brera: *I quattro Padri della Chiesa, con la Madonna, il Bambino, San Giovannino e Santi* (dalla chiesa di Sant'Agostino di Cesena).

Pesaro (dintorni), Villa Imperiale: Pitture del soffitto del salone con la rappresentazione del *Giuramento dell'esercito al condottiero Francesco Maria della Rovere* e con *putti che reggono cortinaggi* intorno alla cornice del rettangolo dipinto.

Roma, Santa Caterina da Siena: La *Resurrezione* (firmata). (V. PUNGILEONI, *Elogio di Timoteo Viti*, pag. 77).

Siena, Galleria dell'Accademia di Belle Arti: *Enea fugge da Troia* e *Riscatto di prigionieri.*

Urbino, Le Valle, *Conversione di San Paolo* (citata dal VASARI, come opera della vecchiaia dell'artista).

IV.

LA TRADIZIONE DI RAFFAELLO.

4.

RAFFAELLO DEL COLLE

LA VITA. - REGESTI. - BIBLIOGRAFIA. - L'OPERA: Riflesso della maniera di Giulio Romano nell' " Annunciazione " della Pinacoteca di Città di Castello. - Influssi fiorentini della scuola di Fra' Bartolommeo e Andrea del Sarto nell' " Assunta " della stessa Pinacoteca, ove le figure di stampo raffaellesco si agitano; la mimica, tutta di convenzione, si complica; le ombre sfumano. - Tra le sdolcinature e le affettazioni di quest'opera si forma la maniera di Raffaellino del Colle. - Ricerca di grandiosità, nella " Deposizione " della stessa Pinacoteca, influita dagli esempi di Daniele da Volterra. - Anche qui gesti meccanici e monotona calligrafia di pieghe. - L'eclettico manierista s'ispira al Rosso nel dipingere l' " Annunciazione " di Volterra, specialmente la ghirlanda dell'Eterno con gli angeli. - Lo squilibrio costruttivo, portato dall'imitazione, poco intelligente, del Rosso, ad un'altra opera della Pinacoteca di Città di Castello, la " Presentazione della Vergine al Tempio ", giunge agli estremi nella " Resurrezione " di Borgo San Sepolcro. - CATALOGO DELLE OPERE.

— Nato a Colle, presso Borgo S. Sepolcro, da Michelangelo di Francesco, probabilmente nell'ultimo decennio del sec. XV, sia o no accettabile la notizia del TITI (*Studio di pittura, scoltura e architettura nelle chiese di Roma*, Roma, 1675, pagina 22) che lo vorrebbe aiuto di Raffaello alla Farnesina nel 1517 circa. Per le varie opinioni in proposito, cfr. DOLLMAYR, *Raffaels Werkstätte* in *Jahrb. d. Kunstsamml. des Allerh. Kaiserhauses, XVI*, 1895, pag. 314; e PATZAK, *Die Villa imperiale in Pesaro*, Lipsia, 1908, pag. 225). A detta del VASARI, *Le Vite*, ed. Milanesi, Firenze, 1878, V, 533, Raffaello del Colle non fu allievo del Sanzio, ma del suo seguace Giulio Romano.

1517, 11 novembre — Borgo S. Sepolcro. Pagamento da parte di Mattia, moglie di Balduccio di Paolo Guelfi, per una tavola commessa a Raffaello del fu Michelangelo del Colle dai frati di S. Maria della Neve o dell'Osservanza (G. DEGLI AZZI,

Inventario degli archivi di S. Sepolcro, Rocca S. Casciano, 1914, pag. 184).

1519 circa — Collaborazione agli affreschi delle Loggie Vaticane (A. Taja, *Descrizione del palazzo apostolico Vaticano*, Roma, 1750, pag. 146; Titi, op. cit.; Patzak, op. cit., pag. 230).

1520-23 circa — Partecipa all'esecuzione degli affreschi della Sala di Costantino, sempre in Vaticano (Scannelli, *Il microcosmo della Pittura*, Cesena, 1657, pag. 154; Patzak, op. cit., pag. 226; l'anno 1523 è dato dal Rosini, *Storia della pittura italiana*, Pisa, 1851, V, pag. 20, nota 18. Senza citazione di fonti).

1524 — A Pesaro, in servizio del duca d'Urbino, attende alla decorazione della villa dell'Imperiale (Patzak, op. cit., pag. 231).

— Poco dopo va con Giulio Romano a Mantova a decorare il teatro del Castello di Corte (Cfr. Bombe, in Thieme-Becker, *Allgemeines Künsterlexikon*, VII, 1912, pag. 216).

1527 — Deve trovarsi, intorno a quest'epoca, a San Sepolcro, se è vero che, durante il Sacco di Roma, avvenuto appunto in quest'anno, lasció al Rosso, fuggiasco, la commissione, già a lui affidata, della *Deposizione* per la Compagnia dei Battuti (Vasari, op. cit., V, 163). A S. Sepolcro ha per scolaro Cristoforo Gherardi detto il Doceno.

1533, 12 dicembre — Borgo S. Sepolcro. Contratto nuziale di Raffaello ed Orsina figlia di Mario di Bastiano Bartolini (Degli Azzi, op. cit., pag. 185).

1536, 28 gennaio — Borgo S. Sepolcro. Raffaello del Colle dichiara di aver ricevuto 27 scudi da Guidobaldo e Bartolomeo di Anichino de' Roberti per una *Purificazione*, compiuta per la loro cappella nella chiesa dei frati di S. Francesco all'Osservanza (ibid.).

1536 — Per l'andata di Carlo V a Firenze, Raffaello, invitato dal Vasari, va ad aiutarlo nei lavori dell'Apparato (Vasari, ed., cit., VI, pag. 217).

1539 — Torna nel ducato di Urbino (MANCINI, *Intorno alla patria, opere ed allievi di Raffaellino del Colle*. Roma, 1837, pag. 41) e vi sta, con interruzioni, fino al 1543. Dipinge un portico per incarico di Vittoria Farnese, seconda moglie di Guidobaldo II. Circa questo tempo ottiene l'incarico di dare disegni per le maioliche granducali d'Urbino. Il PASSERI dà anzi notizia di un suo piatto che porterebbe la data 1544 (*Storia delle pitture in maiolica fatte in Pesaro*, 1857, pag. 56; PATZAK, op. cit., pag. 240).

1540 — A Perugia, prende parte alla decorazione della Rocca Paolina, oggi distrutta (MARIOTTI, *Lettere pittoriche perugine*, Perugia, 1788, pag. 82).

1542, agosto — Gli muoiono a S. Sepolcro tre figlie (CORAZZINI, *Appunti storici e filologici su la valle Tiberina*, Sansepolcro, 1875, pag. 63).

1544, 28 giugno — Borgo S. Sepolcro. È ricordato in un documento giuridico, come rappresentante di suo nipote Gian Paolo (BOMBE, art. cit., pag. 216).

1544-45 — Breve soggiorno in Napoli, per invito del Vasari, presso il quale lavora ad affrescare il Refettorio di M. Oliveto (VASARI, ed. cit., VI, 228).

1546 — A Roma, aiuta il Vasari nella decorazione della Sala della Cancelleria (ibid., pag. 229).

1546 — Data degli affreschi nella chiesa degli Olivetani a Gubbio.

1547-52 — Lungo soggiorno di Raffaello a Borgo S. Sepolcro, dove più volte il suo nome compare in documenti estranei alla sua operosità d'artista, dai quali si ricavano inoltre molte notizie sui numerosi membri della sua famiglia (DEGLI AZZI, op. cit., passim).

1548, 30 aprile — Sappiamo da lettera del Bronzino a Cosimo I (GAYE, *Carteggio inedito d'artisti*. Firenze, 1840, II, pag. 388, num. CCLVIII) che Raffaello del Colle ha accettata la proposta di collaborazione ai cartoni per gli arazzi della Sala dei Dugento.

1554, 25 aprile — Primo testamento di Raffaello del Colle (Degli Azzi, op. cit., pag. 186).

1555, intorno al 21 giugno — G. B. Migliorati, priore della Compagnia delle Grazie, fa fare a Berto Alberti una tavola d'altare di legno che vien data a dipingere a Raffaello (Degli Azzi, op. cit., pag. 128).

1556-59 — È attestata da documenti varii la presenza dell'artista a San Sepolcro (ibid. passim). Uno di essi ci dice che abitava «in quarterio S.i Bartolomei, in ventina Vie Nove» presso le case de' Signorucci e degli Aretini (ibid., pag. 187).

1562, 6 gennaio — È compare al Battesimo di Cesare, figlio di Girolamo Alberti (ibid., pag. 132).

1563-64 — Di nuovo si hanno sue notizie a Perugia (Bombe, art. cit., pag. 218). Dipinge per la Compagnia di S. Agostino una *Sacra Famiglia*, oggi nella Pinacoteca della Città.

1563, 28 settembre — Nomina suo figlio Michelangelo a rappresentarlo in giudizio (ibid.).

1565, 2 aprile — Dichiara la dote di sua moglie (Degli Azzi, op. cit., pag. 193).

1566, 4 marzo — Raffaello del Colle è citato in documenti di S. Sepolcro (ibid., pag. 194-95).

1566, 17 novembre — Muore, ed il legnaiolo Lodovico Alberti gli prepara un feretro il 12 gennaio 1567.

La data 12 gennaio 1566 per la morte dell'artista, fornita dal Gualandi (*Memorie originali riguardanti le Belle Arti*, VI, pagina 79), è errata perchè, come si è visto, il 4 marzo di questo anno Raffaello del Colle era ancora vivo. Berto Alberti, che la registra nelle sue ricordanze (Degli Azzi, op. cit.), non è testimone attendibile perchè, dal 6 gennaio 1566 al 2 febbraio 1568, era, col fratello Girolamo, a Roma.

1567, 29 gennaio — Michelangelo, figlio di Raffaello del Colle, essendo morto il padre pochi giorni prima, fa l'inventario dei possessi da lui lasciati, nell'interesse dei presuntivi eredi in caso di sua morte (Degli Azzi, op. cit., pag. 195) [1].

---

[1] Bibliografia su Raffaello del Colle: Vasari, *Vite*, ediz. Milanesi, vol. VI, 213 ss., VII, 599; ediz. tedesca del Gottschewski e Gronau, vol. IV (Strasburgo 1910), 299, 300, 324; Scannelli, *Il microcosmo della pittura*, Cesena, 1657, 154, 178; Graziani, *De scriptis in*

* * *

Imitazione fedele dello stile raffaellesco di Giulio Romano è una delle prime opere di Raffaellino del Colle, l'*Annunciata* della Pinacoteca di Città di Castello (fig. 342), per la tonda plasticità delle figure e la grandiosa architettura dello scenario. Il pittore umbro-toscano mostra una scarsa personalità, uno studio attento, diligente, di riflettere i caratteri del suo modello. In alto appare l'Eterno, come affacciato a un grande occhio di cielo, tra le nubi popolate di angioletti; e qui la disposizione delle nuvole a ghirlanda e le convenzionali pieghe a cerchio, che vorrebbero simulare intorno all'Eterno la grotta dei manti michelangioleschi, rivelano nel pittore quella tendenza calligrafica arcaistica che si estende a tutto il quadro dell'*Assunta* nella Pinacoteca di Città di Castello (fig. 343), e curiosamente richiama il linearismo di certi pittori lombardi quali Marco d'Oggiono.

In questo secondo quadro, il pittore non s'attiene più così

---

vita Minerva (c. 1592), Firenze, 1725, I; TAJA, *Descrizione dei palazzi apostolici Vaticani*, 1750, pag. 164-211; TITI, *Descrizione delle pitture... di Roma*, 1736, p. 34; e *Nuovi studi delle pitture di Roma*, pag. 524; ORSINI, *Guida di Perugia*, 1784; MARIOTTI, *Lettere pittoriche perugine*, Perugia, 1788, pag. 82; LANZI, *Storia pittorica dell'Italia*, Bassano, 1809, I, 177; TICOZZI, *Dizionario dei pittori dal Rinnovamento delle arti fino al* 1800, Milano, 1818, I, 129; SIEPI, *Descrizione topogr. istorica di Perugia*, 1822; MANCINI, *Città di Castello*, 1832, I, pagine 25, 94 ss.; MANCINI, in *Giornale arcadico*, 1837, pag. 269-322; PASSERI, *Istoria delle pitture in maiolica fatte in Pesaro*, Pesaro, 1838; GAYE, *Carteggio*, Firenze, 1839, II, pag. 368, nº CCLVIII; GUALANDI, *Memorie ecc.*, Bologna, 1840; MUZI, *Memorie civili di Città di Castello*, 1844, II, pag. 202; PUNGILEONI, *Notizie della maiolica d'Urbino*, 1857; nuova edizione del PASSERI, *Storia della pittura in maiolica*; CROWE e CAVALCASELLE, *Storia, ecc.*, ediz. ingl., Londra, 1866, III, 370 e 475; LOCATELLI, *Illustri bergamaschi*, 1867-69, III, pag. 70; CAMPORI, *Notizie istoriche e artistiche della maiolica... di Ferrara*, 1871, pag. 13, 140; CORAZZINI, *Appunti storici e filol. nella Valle Tiberina superiore*, San Sepolcro, 1874; CORONA, *La Ceramica*, 1879, pag. 147-9; VANZOLINI, *Istorie della fabbrica di maiolica metaur.*, Pesaro, 1879, 228, 323 ss.; COLESCHI, *Storia di S. Sepolcro*, 1886; THODE, *Jb. der preuss. Kslsn*, 1888, 171-2, 176-7; MAGHERINI-GRAZIANI, *L'arte a Città di Castello*, 1897; *Catalogo della Pinacoteca Vannucci*, Perugia, 1904, 141; PATZAK, *Die Villa Imperiale zu Pesaro*, 1908 (con bibliografia relativa); GEISENHEIMER, in *Boll. d'Arte*, 1909, 142; DENNISTOUN, *Memoirs of the Dukes of Urbino*, Londra, 1909, III, 932; THIEME-BECKER, *Künstler-Lexikon*, vol. VII (1912), BOMBE; DEGLI AZZI, *Inventario degli archivi di S. Sepolcro* (estratto dal IV vol. degli *Archivi della Storia d'Italia*), Rocca San Casciano, 1914; VOSS, *Die Malerei ecc.*, Berlino, 1920, I, 96 ss.; GIGLIOLI, *Borgo San Sepolcro*, Firenze, 1921; SERRA, *Itinerario artistico delle Marche*, Roma, 1921. Inoltre la: *Descrizione delle pitture di Cagli* (ms. alla Biblioteca del Kunsthistorisches Institut a Firenze) e il *Codice Antaldi* (ms. alla Bibliot. Oliv. di Pesaro).

fedelmente agli esempi di Giulio Romano; e ci dà una contaminazione dello stile manieristico romano con quello della scuola

Fig. 342 — Città di Castello, Pinacoteca.
Raffaellino del Colle: *Annunciazione*.
(Fot. Brogi).

toscana di Fra' Bartolommeo e di Andrea del Sarto. Ad esprimere la varietà di sentimenti che agitano gli Apostoli, egli li raggruppa,

Fig. 343 — Città di Castello, Pinacoteca Comunale.
Raffaellino del Colle: *Assunzione.*
(Fot. Alinari).

li vuol far parlare a gesti; e questi s'intralciano, si confondono, perdon valore in quel moltiplicarsi simultaneo. Nell'*Assunta* cerca una preziosità di gesto, che non era nell'*Annunciazione*, e in tutto, negli atteggiamenti lambiccati, a contrapposto, dei due angioli laterali, nelle pieghe meticolose e meccaniche, nella ricerca di vezzi, il quadro dimostra, in confronto a quello dell'*Annunciazione*, il passaggio decisivo dallo stile dei diretti raffaelleschi alla pittura di maniera.

Le forme s'ingrandiscono nella *Deposizione* di Città di Castello (fig. 344), composta sopra uno schema michelangiolesco; ma il minuto linearismo delle pieghe, che si ripetono monotone, calligrafiche, è ancor lo stesso da noi veduto nell'*Assunta*. Anche qui il pittore si affanna a far parlare le figure, a trovare la mimica che esprima la pietà, ma è tutta vuota retorica senza contenuto spirituale, meccanica di gesti, che talvolta conduce al goffo, come nella pia donna in atto di stringere la testa della Vergine. Raffaellino del Colle ha qui forse veduto gli esempi di Daniele da Volterra, della cui arte però nulla intende; e ingigantisce le figure, specialmente la macchinosa comparsa di Giovanni nell'angolo sinistro del quadro, e la pia donna che porge il sudario come per aiutare nella discesa il corpo di Cristo.

Questa figura, nei lustri metallici della chioma e del volto, ha qualche riflesso delle immagini muliebri di Daniele da Volterra, ma a furia di lisciare, di levigare, di lucidare, il pittore quasi arriva a farne un simulacro vasariano. L'accostamento ai Fiorentini, che nell'*Assunta* si rivela anche in qualche tipo tratto da Fra' Bartolommeo, nell'*Annunciazione* del Museo d'Arezzo (fig. 345) appare più chiaramente traverso effetti derivati dall'arte del Rosso. L'esempio di questo pittore che lavorò accanto a lui conduce Raffaellino a studiare corruschi lampeggiamenti di chiari sulle ombre fumose, che s'addensano intorno a Dio e agli angioli, e ad accentuare effetti di moto nel manto ventilato e nella barba dell'Eterno, spuma portata via dal vento, mentre le esterne eleganze del manierista si riflettono nel lambiccato costume dell'arcangiolo, tutto frastagli, sbuffi e ali di velo.

Fig. 344 — Città di Castello, Pinacoteca Comunale.
Raffaellino del Colle: *Deposizione.*
(Fot. Alinari).

La ricerca d'effetti fantastici, a cui l'esempio del Rosso porta il piccolo pittore, presto gli toglie anche quel senso di misura, d'equilibrio, di compostezza che gli veniva dalla scuola romana

Fig. 345 — Arezzo, Museo.
Raffaellino del Colle: *Annunciazione.*
(Fot. Brogi).

nelle opere prime. Ed ecco che, nella *Presentazione al Tempio* della Pinacoteca di Città di Castello (fig. 346), per dare alla scena un movimento vivo, articolato, dispone in diverse direzioni le rampe della gradinata e quella specie di palcoscenico su cui

Fig. 346 — Città di Castello, Pinacoteca.
Raffaellino del Colle: *Presentazione di Maria al Tempio.*
(Fot. Brogi).

avanza il gran sacerdote tra la folla degli accoliti, aumentando lo squilibrio dell'architettura con i gruppi. Tranne le due macchinose donne in angolo a sinistra, tutte le figure, rappresentate

Fig. 347 — Borgo Sansepolcro, Cattedrale.
Raffaellino del Colle: *Resurrezione*.
(Fot. Alinari).

in movimento, si torcono, e sembran deviare dal cammino loro tracciato: così la fanciullina, che sale la scala aggirandosi nello slancio senza seguire la direzione dei gradi, come il gran sacer-

dote, che barcolla, spinto dalla massa degli accoliti con libri e torce. Anche qui gli effetti di chiaroscuro sono accentuati per smania di espressione drammatica; ma, a differenza che nelle altre opere, vi è qualche accenno a un uso più schiettamente pittorico del colore, come si vede nel ritrattino della bimba tagliata a mezzo busto dalla cornice, in angolo, che, in questo quadro caricato e buffo, è un brano ritrattistico di spontanea semplicità.

I movimenti sgangherati della *Presentazione al tempio* giungono al parossismo nella *Resurrezione di Cristo* a Borgo Sansepolcro (fig. 347), tra il marmo spezzato della tomba e le figure divincolate, deformate dai contorcimenti. Proprio là dove il *Cristo risorto* di Piero della Francesca s'innalza immobile dalla tomba, fissato dalla bianca luce del giorno in una stasi monumentale, eterna, come simbolo di vittoria, il *Cristo* di Raffaellino del Colle, ora attratto dalle marmoree superfici bronzinesche, si allena a giochi acrobatici tra la mimica spaventata delle guardie, in un volgare mondo manieristico [1].

---

[1] Catalogo delle opere:

Arezzo, Pinacoteca: *Annunciazione* (attribuita).

— — *Assunzione*, già presso i PP. Conventuali di S. Francesco (ricordata dal MANCINI, *Intorno alla patria etc. di Raff. d. Colle*, Roma, 1837, pag. 24, come esistente presso il can. Angelucci).

Cagli, S. Francesco: *Sacra Conversazione.*

Citerna, S. Francesco: *Cristo tra i Ss. Francesco e Michele.*

— — *Madonna e S. Giovanni ai lati di un Crocifisso* (negli sguanci dell'altare i *Ss. Girolamo e Francesco*).

Città di Castello, Museo Civico: *Annunciazione* (I).

— — *Deposizione.*

— — *Assunzione.*

— — *Andata di Maria al Tempio.*

— — *Annunciazione* (II).

— Collez. Graziani: *Angeli con gli strumenti della Passione* (già ai lati di una *Deposizione*).

— — Quattro quadri con le *Virtù Teologali.*

— Collez. Mancini: *Annunciata* (due tavolette).

— — *Miracoli del Sacramento* (dieci tavolette, attr.).

— — Progetti per intarsi nel Coro del Duomo.

— Chiesa parrocchiale di S. Michele: *Madonna coi Ss. Sebastiano e Michele.*

Gubbio, S. Pietro: *Natività* (sull'altare).

— — *Annunciazione* e *Storie dei Ss. Placido e Mauro* (alle pareti).

Làmoli (Pesaro): Badia di S. Michele: Lunetta con l'*Eterno e due angeli.*

Loreto, Museo della S. Casa: *Maioliche.*

Mantova, Castello di Corte: probabile collaborazione.

Mondolfo (Pesaro), Casa Beliardi: due dipinti.

Napoli, Conv. di Monteoliveto (oggi Provveditorato agli Studi): Refettorio.
Pesaro, Palazzo Ducale: *Sacra Famiglia e Santi.*
— Museo Mosca: *Adorazione dei Pastori.*
Perugia, Pinacoteca: *Sacra Famiglia col Battista* (già nella Confraternita di S. Agostino).
Pròbbico (Pesaro), S. Maria: *Assunzione* (attr.).
Roma, Galleria Borghese: *Madonna col Bambino e San Giovannino* (già attr. al Sermoneta)
— Palazzo della Cancelleria: collaborazione agli affreschi della Sala.
— Vaticano: collaborazione agli affreschi delle Logge.
— S. Maria della Morte: *S. Michele* (attr.).
S. Angelo in Vado, S. Maria extra muros: *Madonna col Bambino e Santi.*
Sansepolcro, Duomo: *Resurrezione.*
— — Lunetta con l'*Eterno, Angeli e Santi* (attr.).
— S. Leo: Affresco con *S. Leone Vescovo* (GIGLIOLI).
— S. Lorenzo: Lunetta con l'*Eterno* sopra la *Deposizione* del Rosso.
— Madonna delle Grazie: Quadro con la *Madonna delle Grazie tra Angeli.*
— S. Rocco: Replica originale della *Resurrezione* del Duomo.
— Chiesa degli Zoccolanti: *Assunzione.*
Urbania, Chiesa del Corpus Domini: Lunette con *Profeti* e *Sibille* (affreschi).
— — *Madonna del Velo.*
— — *Resurrezione.*
Urbino, Palazzo Ducale: *Madonna col Bambino e tre Santi.*
— S. Paolo (sagrestia): *Ss. Pietro e Andrea.*

IV.

LA TRADIZIONE DI RAFFAELLO.

5.

CRISTOFANO GHERARDI detto DOCENO

LA VITA. - BIBLIOGRAFIA. - L'OPERA: Persistenza di modi umbri, tra i " raffaellismi " delle pitture decorative in palazzo Vitelli a Città di Castello. - Nuova maniera fondata su quella del Vasari e di Francesco Salviati nella decorazione di sale in palazzo Bufalini a San Giustino. - Collabora con il Vasari alla decorazione di Palazzo Vecchio in Firenze. - Il momento massimo in questo periodo della sua attività è rappresentato dalle " Quattro Stagioni " nella sala della Dea Opi. - CATALOGO DELLE OPERE.

1508, 24 novembre — Nasce a Borgo San Sepolcro Cristofano di Guido di Francesco Gherardi. (Tale data si ricava dall'iscrizione funeraria di lui in San Francesco di quella città la quale dice che morì il 4 aprile 1556, a 47 anni, 4 mesi e 10 giorni. Il giorno della nascita è stato tuttavia calcolato sinora erroneamente al 26 novembre o al 26 ottobre di quell'anno. Vedi: VASARI-MILANESI, vol. VI, pag. 244, n. 2; la traduzione tedesca delle *Vite* col commento di GOTTSCHEWSKI, GRONAU, ecc., vol. VI, pag. 164; così THIEME-BECKER, vol. XIII, 521 (Voss). Il nome del padre e dell'avo sono indicati da doc. pubblicati dal DEGLI AZZI, *Inventario degli archivi di S. Sepolcro*. Il COLESCHI, *Storia di S. Sepolcro*, p. 267, dà invece come giorno di nascita il 4 aprile 1500).

1524 — « D'anni sedici » (Vasari) è notato da Raffaello del Colle e preso da lui a bottega.

1528 — Fa amicizia col Rosso, recatosi a Borgo San Sepolcro per la *Deposizione* in San Lorenzo, e ne ha disegni sui quali studia. Conosce in tale occasione anche il Vasari.

1528, autunno — Va soldato con Giovanni di Turiero o Turrini alla difesa di Firenze assediata.

1534 (?) — Alle dipendenze del Vasari decora in Città di Castello, nel Palazzo Vitelli, « alcune stanze », una « stufa » e « facciate delle logge », insieme con un Battista da Città di Castello (cfr. KALLAB, *Vasaristudien*, p. 54. Per la data).

1535, 9 settembre (?) — Partecipa in Perugia all'apparato per la venuta di Paolo III.

1536, metà di marzo, 28 aprile — A Firenze collabora, in sottordine al Vasari, con Raffaello del Colle e Stefano Veltroni, all'apparato per la venuta di Carlo V, facendo « stupire ognuno »

1536, maggio — Collabora all'apparato per le nozze d'Alessandro de' Medici, duca di Firenze, con Margherita d'Austria.

1537, gennaio (?) — Compromesso in seguito all'uccisione del duca Alessandro perchè creduto appartenente ai nemici dei Medici, è messo al bando da Firenze e territorio a lei soggetto.

1537 — A San Giustino, presso Borgo San Sepolcro, lavora per l'abate Bufalini una « camera in una torre con uno spartimento di putti e figure che scortano al disotto in su molto bene », grottesche, ecc.: ed un'altra con stucchi e « storie de' fatti de' Romani, così ben lavorate a fresco, che fu una maraviglia ».

1537, autunno — È chiamato dal Vasari ad aiutarlo a Camaldoli, ma invano, perchè glielo impediva il bando di Ottaviano de' Medici.

1539, settembre (?) — Va a Bologna, con Battista Cungi e poi con Stefano Veltroni, per aiutare il Vasari a dipinger tre tavole e un fregio intorno al refettorio di San Michele in Bosco. Si portò bene specialmente nelle grottesche del fregio (col Veltroni); lavorò poi al quadro di San Gregorio, in dettagli, e al secondo quadro, facendovi degli angeli che appaiono ad Abramo. Smise quindi in seguito a una mala caduta.

1540 — Di nuovo a San Giustino, dove « finì alcuna delle stanze » del palazzo Bufalini.

1540 — Dipinge a Città di Castello « una tavola, che era stata allogata a Battista suo amicissimo, tutta di sua mano, ed un

mezzo tondo, che è sopra la porta del fianco di San Fiorido, con tre figure in fresco ». Tutte cose perdute.

1540 — In seguito alla buona riuscita fatta a Perugia per i festeggiamenti a Paolo III (v. s.), gli vien commesso, e così a Raffaello del Colle, Dono Doni e Tommaso del Papacello, di decorar la Rocca Paolina (distrutta nel 1860).

1541, fine di settembre — A Venezia col Vasari, ch'egli aiuta per « l'apparato di una sontuosissima e molto magnifica festa, e la scena di una commedia » fatta da Pietro Aretino per la Compagnia della Calza. Dipinge poi al « magnifico messer Giovanni Cornaro il palco ovvero soffittato d'una camera, nel quale andarono nove quadri grandi a olio ». Opere oggi perdute, ma non senza importanza (cfr. von HALDEN, *Jb. der preuss. Kstsamm.*, 1914, 96 ss.) perchè portarono sui veneziani influssi manieristici. Lascia quindi, col Vasari, la città.

1542 (?) — Torna a San Giustino, a lavorar per l'abate Bufalini.

1543 — Va a Roma, chiamatovi dal Vasari, e vi sta « molti mesi, facendo poco altro che andar veggendo ».

1543 (?) — Torna poi a San Giustino, dove « fece per capriccio in una sala alcune figure tanto belle, che pareva l'avesse studiate venti anni ».

1545 — (Secondo il KALLAB, op. cit., invece nel tardo autunno del '44). Il Vasari, dovendo fare a Napoli un refettorio ai frati di Monte Oliveto, lo chiama con Raffaello del Colle e Stefano Veltroni; ma non ci va, perchè ammalato. Si reca solamente fino a Roma, e non prosegue, trattenuto dal fratello Borgognone.

1546 — Il Vasari, aiutato dal Gherardi, dipinge a Roma, onde mandarli poi a Napoli, 24 quadretti per San Giovanni a Carbonara (ne restano 18) e i portelli d'organo pel Piscopio (Duomo), ancora esistenti.

1546, fine (?) — Torna a San Giustino, perchè ammalatosi, e non può aiutare il Vasari per la Cancelleria.

1549 — Dipinge per Santa Maria del Popolo a Perugia (oggi in Pinacoteca) la parte superiore di una tavola a olio, inferiormente opera di Lattanzio Pagani. Altri la dicono del 1539, ma il MARIOTTI (*Lett. pittoriche perugine*, p. 249, nota) la dà finita il 16 luglio 1549.

1554 — Mercè il Vasari è liberato dal bando. Il Vasari era allora ai servizi di Cosimo I.

1554, 28 settembre. (Cfr. FROSINO LAPINI, *Lettere toscane*, 1556, e. III, 155). Ha finito di decorare a Firenze il Palazzo di messer Sforza Almeni in via dei Servi, angolo via del Castellaccio, con pitture allegoriche della vita umana, oggi scomparse; di esse aveva dato disegni il Vasari. Tali affreschi erano esistenti al tempo del CINELLI (1677, *Bellezze di Firenze*, p. 404) ma in cattivo stato, mentre trent'anni prima si mantenevano discretamente.

1554 — Stando in casa di messer Bernardetto de' Medici, fa per lui « in un canto del giardino due storie di chiaroscuro » col *ratto di Proserpina*, *Vertumno* e *Pomona*, *Termini* e *Putti*. Perdute.

1554, autunno — Col Vasari a Cortona, nella Compagnia del Gesù, dipinge « la volta e le facciate, in fresco ». Anzi l'opera (che esiste ancora) è quasi tutta di Cristoforo, « non avendovi fatto il Vasari che certi schizzi, disegnato alcune cose sopra la calcina, e poi ritocco talvolta alcuni luoghi ». Nella volta fece la *Trasfigurazione*, la *Conversione di San Paolo*, *Cristo al Limbo*: nelle lunette, *Storie del Vecchio Testamento*.

1555, gennaio — Tornano ambedue a Firenze.

1555, gennaio — Cominciano in Palazzo Vecchio la *Sala degli Elementi*. Di Cristoforo sono, là, imprese di Cosimo I (teste di capricorno e testuggini con la vela), fregi, festoni, ecc.; figurette e un paese nella Nascita di Venere; i tre Ciclopi; sei ovati sulle porte; Mercurio e Plutone tra le finestre. Segue la *Camera di Opi*, in cui al Doceno spettano le quattro Stagioni nel soffitto, fregi, e i quattro leoni del carro di Opi. Nella *Camera di Cerere* dipinge putti e festoni, e nel soffitto

Cerere che cerca la figlia. Inoltre « molte cose », essendo in quel tempo il Vasari ammalato. Il Terrazzo che segue fu decorato da lui su disegno del V. con storie di Giunone, oggi distrutte e rifatte. Vedi LENSI, *Palazzo Vecchio*, ediz. 1929, p. 153 ss.

1555 — Dai registri di Borgo San Sepolcro (DEGLI AZZI, op. cit., p. 62) sappiamo che aveva lite « contra Antonio Franceschi ».

1556, 22 gennaio — « Berardino di Guido Girardi (sic), coè Borgognone (sic), morse a dì 22 genaro 1556 ». Così il codicetto A, nell'Archivio di Borgo San Sepolcro, diario di Alberto Alberti, pubblicato dal DEGLI AZZI (op. cit., p. 129). Si tratta del fratello di Cristofano, Borgognone, del cui transito parla anche il VASARI.

1556, 4 aprile — Il Gherardi muore a Borgo San Sepolcro, dove era andato per la fine di suo fratello (v. s.). In San Francesco fu posta un'iscrizione (riportata rettamente dal MILANESI, VI, 544, n. 2) e un busto, che ancora sussistono. Invece il citato Alberto Alberti nota: « Cristofano, coè Bocano (sic), dipentore eccellente, filiolo di Guido Girardi, morì a dì 9 *di aprile* 1556: fu sepolto in Santo Francesco, in la cappella di Santa Maria, che ci è la sua testa in marmo: la mandò il duca Cosimo: io la formai » (DEGLI AZZI, p. 129).

1556, 21 aprile — « Atteso la morte di Cristofano di Guido Gherardi, uno nel numero del Consiglio de' 60, in loco di quello subrogorno.... Girolamo di Baldo Gherardi. ». Registro delle Deliberazioni ecc. di Borgo San Sepolcro (DEGLI AZZI, p. 39).

1556, 23 aprile — Lettera del Vasari da Firenze al duca Cosimo, allora a Pisa, dove lamenta la morte del Gherardi con affetto accorato e profondo (Vedi GAYE, II, 403; VASARI, VIII, 321 [1]).

---

[1] Bibliografia su Cristofano Gherardi: VASARI, *Vite* (1568), ediz. Milanesi, Firenze, 1878, vol. VI, 215-224; vol. VII, 665, 670; vol. VIII, 26, 304 ss., 306 ss., 321; ID., ediz. tedesca, GOTTSCHEWSKI e GRONAU, VI, 164-196, 356, 362; FROSINO LAPINI, *Lettere*, Bologna, 1556, l. III, 155; LAMO, *Graticola di Bologna* (1560), Bologna, 1844, 17-18; BOCCHI CINELLI, *Le bellezze della città di Firenze*, Firenze, 1677, 404; MALVASIA, *Felsina pittrice*, Bologna,

* * *

Scolaro di Raffaellino del Colle, il Gherardi, nella decorazione alla volta della scala di Palazzo Vitelli in Città di Castello, si mostra ancora così schietto erede della tradizione umbra da lasciar scorgere appena, nella plastica tornitura de' nudi femminili, un avvicinamento alla scuola di Raffaello. I fregi, che formano riquadri sulla volta (fig. 348), son tenui, metallici, così da sembrare talora lavorati all'agemina, e più che le grottesche delle logge richiamano gli ornati del Pinturicchio; le forme delle figure allegoriche, chiuse entro spazî circoscritti dagli ornati, son modellate a tutto tondo, con un senso del tornito, una semplicità schematica, una rigidezza e quasi durezza di contorni che dà loro, al confronto con i nudi della scuola romana, un effetto arcaistico non privo d'eleganza, e tutto proprio al Doceno, ben superiore, in questo suo esordio, al maestro Raffaellino del Colle. La figura più vicina ai moduli raffaelleschi per la morbida flessibilità del torso, è una *Leda* entro ovato (fig. 349). A tutte le altre, il pittore, fedele ai caratteri della sua terra, dà un tipo di grazia femminea indipendente da quelli del Sanzio: come un bronzetto antico sorge la *Suonatrice di tuba* (fig. 350) nell'acconciatura bizzarra di giovine moresca, mentre la *Suonatrice*

1678, vol. I, 138, 194-195; SARNELLI, *Guida di Napoli*, Napoli, 1697, 64, 138-139; MARIOTTI, *Lettere pittoriche perugine*, 1788, 249 ss.; LANZI, *Storia pittorica della Italia*, 1809, I, 219; BIADI, *Antiche fabbriche di Firenze*, 1824, 240; MANCINI, *Istruzione storico-pittorica di Città di Castello*, 1832; *Catalogo dei disegni della collez. Santarelli agli Uffizi*, 1870, 83; CARZUGHI, *Brevi cenni su Cristoforo Gherardi*, 1875; COLECCHI, *Storia di San Sepolcro*, 1886, 266 ss.; *Il nuovo Osservatore Fiorentino*, redatto dal FRANCESCHINI, 1885-1886, 22-23; CARLONI, *Poche ore a Cortona*, 1887, 81; FERRI, *Catalogo dei disegni agli Uffizi*, 1890, 79; MALAGUZZI-VALERI, *San Michele in Bosco*, 1895, 54; MAGHERINI-GRAZIANI, *L'arte a Città di Castello*; RISTORI, *Di una casa in via de' Servi, ecc.*, in *Arte e Storia*, 1906, 38 ss.; LUPATTELLI, *Pinacoteca Vannucci*, 1909, 146, n° 23; ROLFS, *Geschichte der Malerei Neapels*, 1910, 226; LIMBURGER, *Die Gebäude von Florenz*, 1910, 58; SALV. DI GIACOMO, *Guida di Napoli*, 1913, 343; von HALDEN, *Jb. der kön. pr. Kslsn*, 1914, 196; DEGLI AZZI, *Inventario degli archivi di San Sepolcro*, 1914, 145 ecc.; VOSS, *Die Malerei der Spàtrenaissance in Rom und Florenz*, 1920, 320 ss.; THIEME-BECKER, *Künstler Lexikon*, XIII, 1920, 521-522 (VOSS); GIGLIOLI, *Sansepolcro*, Collezione *Città e luoghi d'Italia*, n° 3, 1921, 42 ecc.; LENSI, *Palazzo Vecchio*, 1929, 153 ss.

Fig. 348 — Città di Castello, Palazzo Vitelli (volta della scala).
Cristoforo Gherardi: Decorazione.
(Fot. Brogi).

che soffia nel flauto (fig. 351) fa scattare le dita nervose sullo strumento, e tutta vibra, dalle gambe tese nel passo alla chioma leonina. La *Suonatrice di liuto* (fig. 352) snoda con studio di grazia il nudo elegante nella sua rigidezza, e si tiene in miracoloso equilibrio sul fragile sostegno d'uno stelo. Il tipo umbro, che

Fig. 349 — Città di Castello, Palazzo Vitelli (volta della scala). Cristoforo Gherardi: *Leda.*
(Fot. Brogi).

si scorge, più o meno velato, in tutte queste figure, imprime i suoi caratteri nelle immagini dell'*Astronomia* (fig. 353), della *Fama* (fig. 354), e della *Suonatrice di viola* (fig. 355), ove s'accentua per lo scorcio e per l'estasi dello sguardo, come, pur nella rotondità raffaellesca nel nudo della *Suonatrice d'organo* (fig. 356), la tradizione umbra è rivelata dal tipo del volto e dalla durezza

primitiva dei contorni che la staccano dal fondo scuro. Tra gli esempi ove il Gherardi, in quel suo originale accordo del modulo derivato da Raffaello con una persistente rigidezza arcaistica,

Fig. 350 — Città di Castello, Palazzo Vitelli (volta della scala). Cristoforo Gherardi: *Suonatrice*. (Fot. Brogi).

trova particolare eleganza stilizzatrice, è l'immagine tesa della *Donna col cembalo* (fig. 357).

Quando ritroviamo il pittore nel Palazzo Bufalini a San Giustino, egli ha perduto la schietta grazia primitiva della de-

corazione di Città di Castello, ed è entrato definitivamente nel gran campo manieristico, sulle orme non solo di Raffaellino del Colle, ma anche di Giorgio Vasari. Serba negli ornati delle sale al primo piano (figg. 358 a 362) e al secondo (fig. 363) l'antica sot-

Fig. 351 — Città di Castello, Palazzo Vitelli (volta della scala). Cristoforo Gherardi: *Suonatrice*. (Fot. Brogi).

Fig. 352 — Città di Castello, Palazzo Vitelli (volta della scala). Cristoforo Gherardi: *Suonatrice*. (Fot. Brogi).

tigliezza, la linea filiforme, e un gusto sobrio di colore, ripetendo tra lo sfarfallio delle grottesche tenui, delicate, filiformi, motivi della *Farnesina*, e spesso componendo in bel ritmo decorativo figure e gruppi entro cartelle e ovati di una sala del primo piano. Gli spunti da Raffaello si ripetono ovunque, e alcuni dei genietti con tabelle, nella camera della torre al secondo piano,

ripeton la posa dei *putti reggifestone*, accanto al profeta *Isaia* in Sant'Agostino di Roma (figg. 364 a 366).

Notevoli sono, in un gabinetto rovinato dal terremoto, le immagini abbozzate a chiaroscuro (figg. 367-368), con rapidità

Fig. 353 — Città di Castello, Palazzo Vitelli. Cristoforo Gherardi: Particolare, l'*Astronomia*. (Fot. Brogi).

Fig. 354 — Città di Castello, Palazzo Vitelli (volta della scala). Cristoforo Gherardi, Particolare: la *Fama*. (Fot. Brogi).

di getto, specialmente quella di *Fiume*, d'un classicismo interpretato con veronesiana vivezza; ma nelle altre il pittore si mette in gara con i più leziosi manieristi, cercando eleganze fra i contorcimenti delle forme e studiandosi d'adattar figure come entro placchette o cammei. Finchè, nel fregio storico d'una sala rappresentante *Muzio Scevola* (fig. 369), gambe ad arco, gonnellette

svolazzanti, pose teatrali, ci dànno la misura della decadenza a cui l'esempio del Vasari ha portato il vivace pittore di Palazzo Vitelli. Anche nella composizione di *Apollo e Marsia* (fig. 370), nella stanza del secondo piano, le figure, tra annerimenti d'ombre

Fig. 355 — Città di Castello, Palazzo Vitelli (volta della scala). Cristoforo Gherardi: *Suonatrice*. (Fot. Brogi).

Fig. 356 — Città di Castello, Palazzo Vitelli (volta della scala). Cristoforo Gherardi: *Suonatrice*. (Fot. Brogi).

e turgidi muscoli, richiamano qualche carattere umbro, mentre derivano dalla maniera del Vasari, e più ancora da quella, d'impronta prevalentemente decorativa, del Salviati, le composizioni a festone e a ghirlanda di *Orazio Coclite* (fig. 371) e di *Clelia* attorniata dal gruppo delle fanciulle (fig. 372).

In questo ciclo d'affreschi, l'attraente decoratore di Palazzo

Vitelli, schietto umbro nella sua interpretazione degli esempi romani, ci appare vinto dalla tradizione artistica fiorentina. Nella parte ch'egli ebbe all'opera del Vasari, grande impresario di decorazioni pittoriche, troviamo la spiegazione di questo mu-

Fig. 357 — Città di Castello, Palazzo Vitelli (volta della scala). Cristoforo Gherardi: *Suonatrice*. (Fot. Brogi).

tamento. Dopo aver lavorato con lui a Firenze, per l'apparato di nozze d'Alessandro de' Medici con Margherita d'Austria, a Bologna, nel refettorio di San Michele in Bosco, a Venezia, ancora a Firenze nel Palazzo Sforza Almeni, e a Cortona, diviene, dal 1555 alla sua morte, avvenuta l'anno seguente, il principale collaboratore del celebre fiorentino nella decorazione di Palazzo

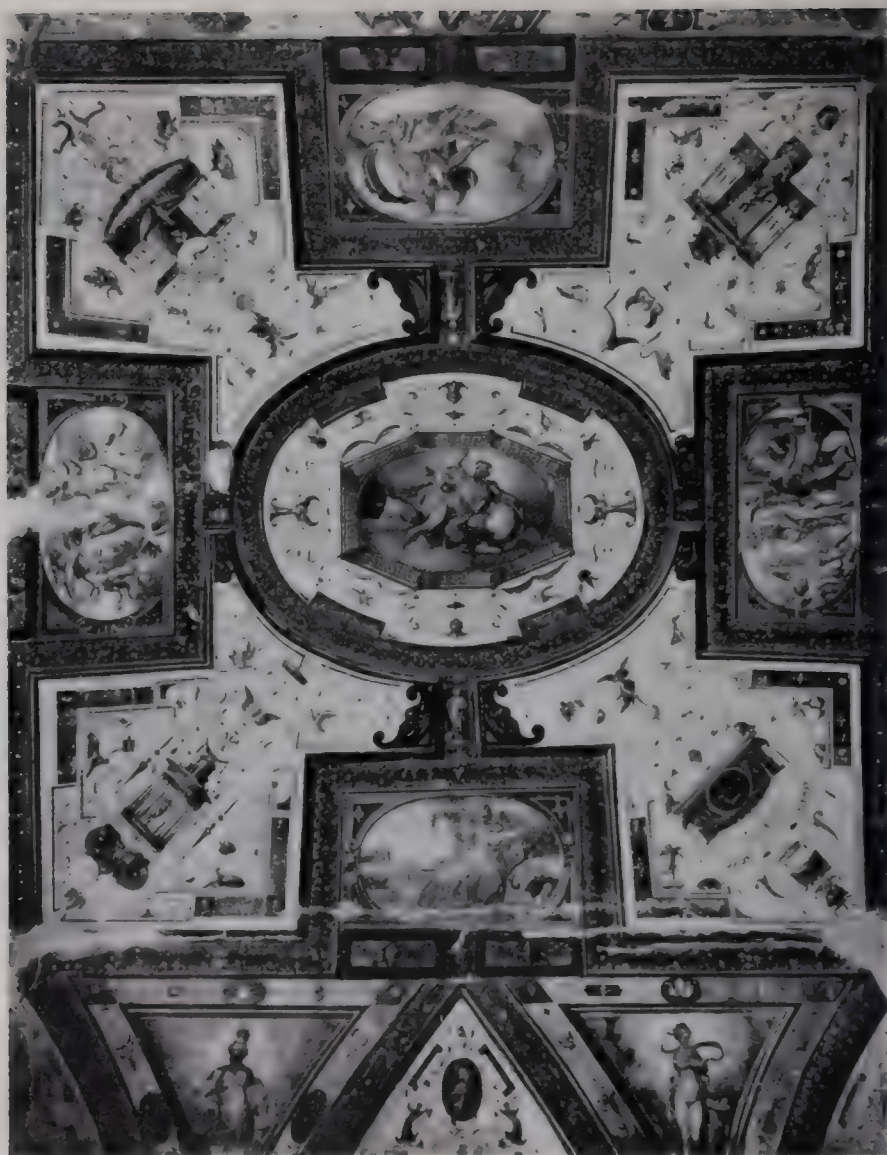



Fig. 358 — S. Giustino, Villa Bufalini (volta d'una sala al primo piano).
Cristoforo Gherardi: Decorazione.
(Fot. Alinari).

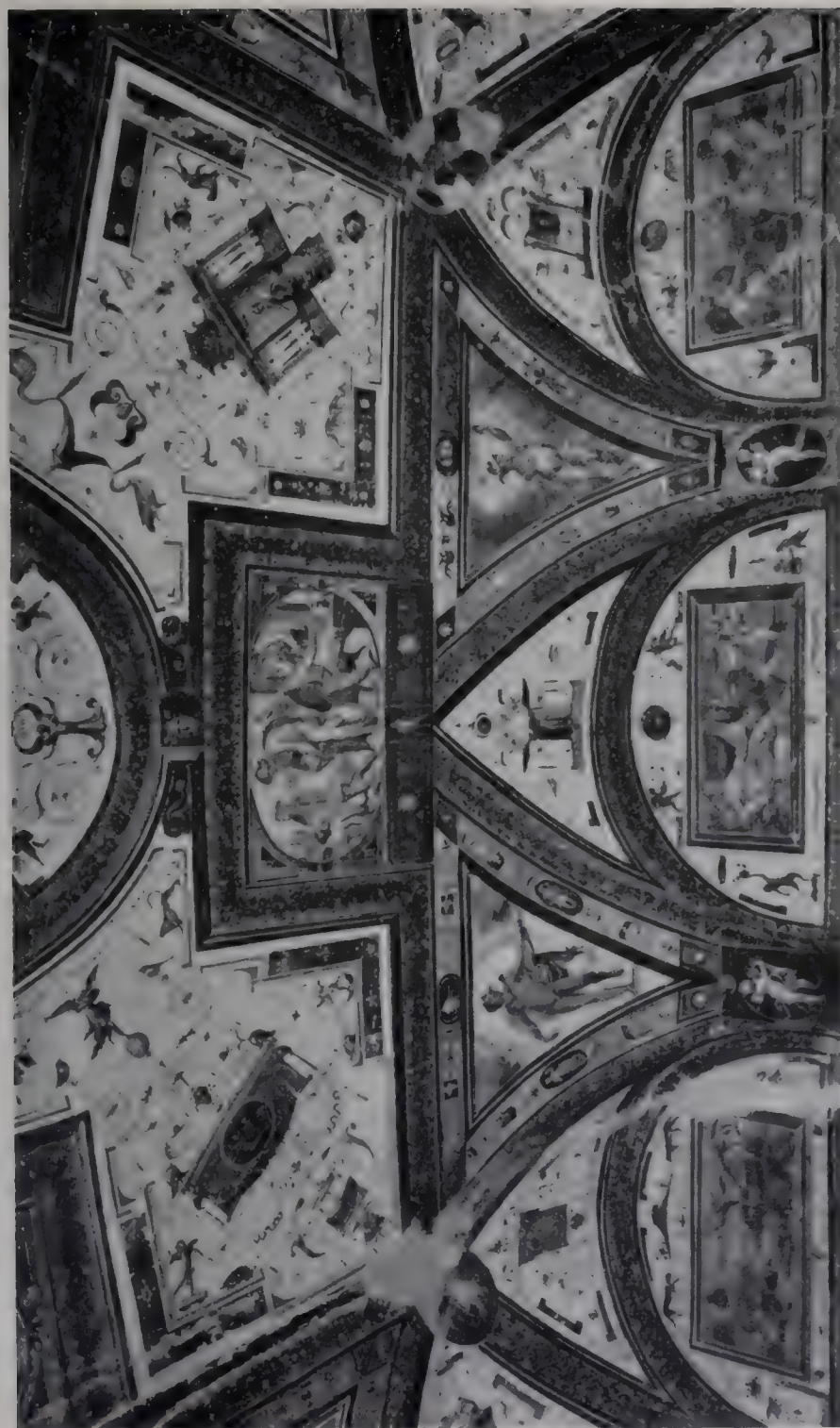



Fig. 359 — S. Giustino, Villa Bufalini. Cristoforo Gherardi: Particolare degli affreschi nella volta della sala al primo piano (Fot. Alinari).

Fig. 360 — S. Giustino, Villa Bufalini. Cristoforo Gherardi: Particolare della volta nella Sala al primo piano. (Fot. Alinari).

Fig. 361 — S. Giustino, Villa Bufalini. Cristoforo Gherardi : Particolare della volta nella sala al primo piano.
(Fot. Alinari).

Fig. 362 — S. Giustino, Villa Bufalini. Cristoforo Gherardi: Particolare della volta nella sala al primo piano. (Fot. Alinari).

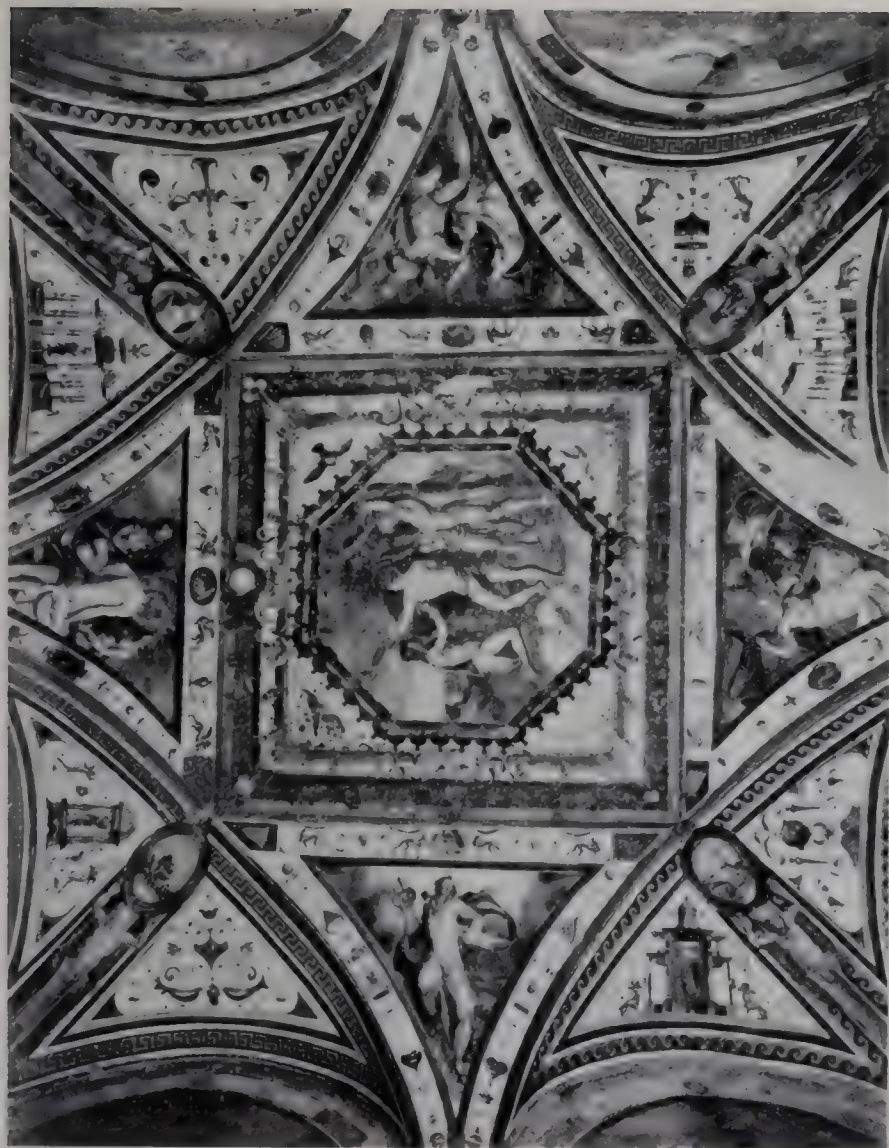



Fig. 363 — S. Giustino, Villa Bufalini (volta d'una camera al secondo piano), Torre.
Cristoforo Gherardi: Decorazione.
(Fot. Alinari).

Vecchio. Ancora si vede chiara la riduzione umbra dei moduli raffaelleschi, nell'*Allegoria dell'Acqua* (fig. 373), ove non solo il paese, ma anche gran parte delle figure son chiaramente opera

Fig. 364 — S. Giustino, Palazzo Bufalini.
Cristoforo Gherardi: *Putto reggipennacchio.*
(Fot. Brogi).

sua, richiamando le forme compatte e tornite, i contorni marcati, la rigidezza primitiva delle altre di Palazzo Vitelli, da cui sembra venire, nel suo atteggiamento fisso di statuina, la ninfa in pro-

filo a sinistra, sopra una conca tratta da ippocampi. La composizione è studiata secondo uno schema bronziniano, con effetto di rilievo marmoreo, ma i tipi rimangono in prevalenza raffael-

Fig. 365 — S. Giustino, Palazzo Bufalini. Cristoforo Gherardi: *Putto reggipennacchio.* (Fot. Brogi).

Fig. 366 — S. Giustino, Palazzo Bufalini. Cristoforo Gherardi: *Putto reggipennacchio.* (Fot. Brogi).

leschi; e nell'insieme è una misura più calcolata, più sicura che nelle composizioni di Palazzo Bufalini, e un più chiaro senso di spazio.

Il Gherardi lavorò anche al soffitto della sala di Cerere; lo

si riconosce nella sottigliezza degli ornati che richiamano le zone multicolori, nei genietti di stampo raffaellesco, e nella *Dea in cerca di Proserpina* (fig. 374), figura di tipo raffaellesco, in-

Fig. 367 — S. Giustino, Palazzo Bufalini.
Cristoforo Gherardi: Particolare
di soffitto rovinato dal terremoto.
(Fot. Brogi).

gigantita sulle orme del Vasari, nettamente staccata dall'ombra nel suo tornito rilievo.

Il raffaellismo domina anche l'*Allegoria del Fuoco* (fig. 375), composizione a trittico, con figure a ghirlanda nel centro, che di per sè rivela le tendenze decorative e il persistente arcaismo dell'Umbro, pur tra le musculature accentuate alla michelangio-

Fig. 368 — S. Giustino, Palazzo Bufalini. (Particolare di soffitto rovinato dal terremoto). Stanza presso la torre al secondo piano.
Cristoforo Gherardi: Figura di *Fiume*.
(Fot. Brogi).

Fig. 369 — S. Giustino, Villa Bufalini, lato a mezzogiorno.
Cristoforo Gherardi: *Muzio Scevola*, particolare di soffitto rovinato dal terremoto.
(Fot. Brogi).

lesca e le ombre addensate, profonde. I genietti di stampo raffaellesco, disseminati nel campo dell'officina dei Ciclopi, e il vi-

Fig. 370 — S. Giustino, Villa Bufalini. Cristoforo Gherardi: Particolare della decorazione del soffitto al secondo piano: *Apollo e Marsia*. (Fot. Alinari).

vido chiaroscuro, animano il fregio, ben composto nel suo effetto di rilievo scultorio.

Già in queste pitture di Palazzo Vecchio chiaramente si ac-

Fig. 371 — S. Giustino, Palazzo Bufalini, lato a mezzogiorno.
Cristoforo Gherardi: *Orazio Coclite*, particolare di soffitto rovinato dal terremoto.
(Fot. Brogi).

Fig. 372 — S. Giustino, Palazzo Bufalini, lato a mezzogiorno.
Cristoforo Gherardi: *Clelia*, particolare di soffitto rovinato dal terremoto.
(Fot. Brogi).

Fig. 373 — Firenze, Palazzo Vecchio, Sala degli Elementi. Giorgio Vasari e Cristoforo Gherardi: *Allegoria dell'acqua.*
(Fot. Brogi).

Fig. 374 — Firenze, Palazzo Vecchio (Sala di Cerere).
Cristoforo Gherardi: *Cerere in cerca di Proserpina.*
(Fot. Brogi).

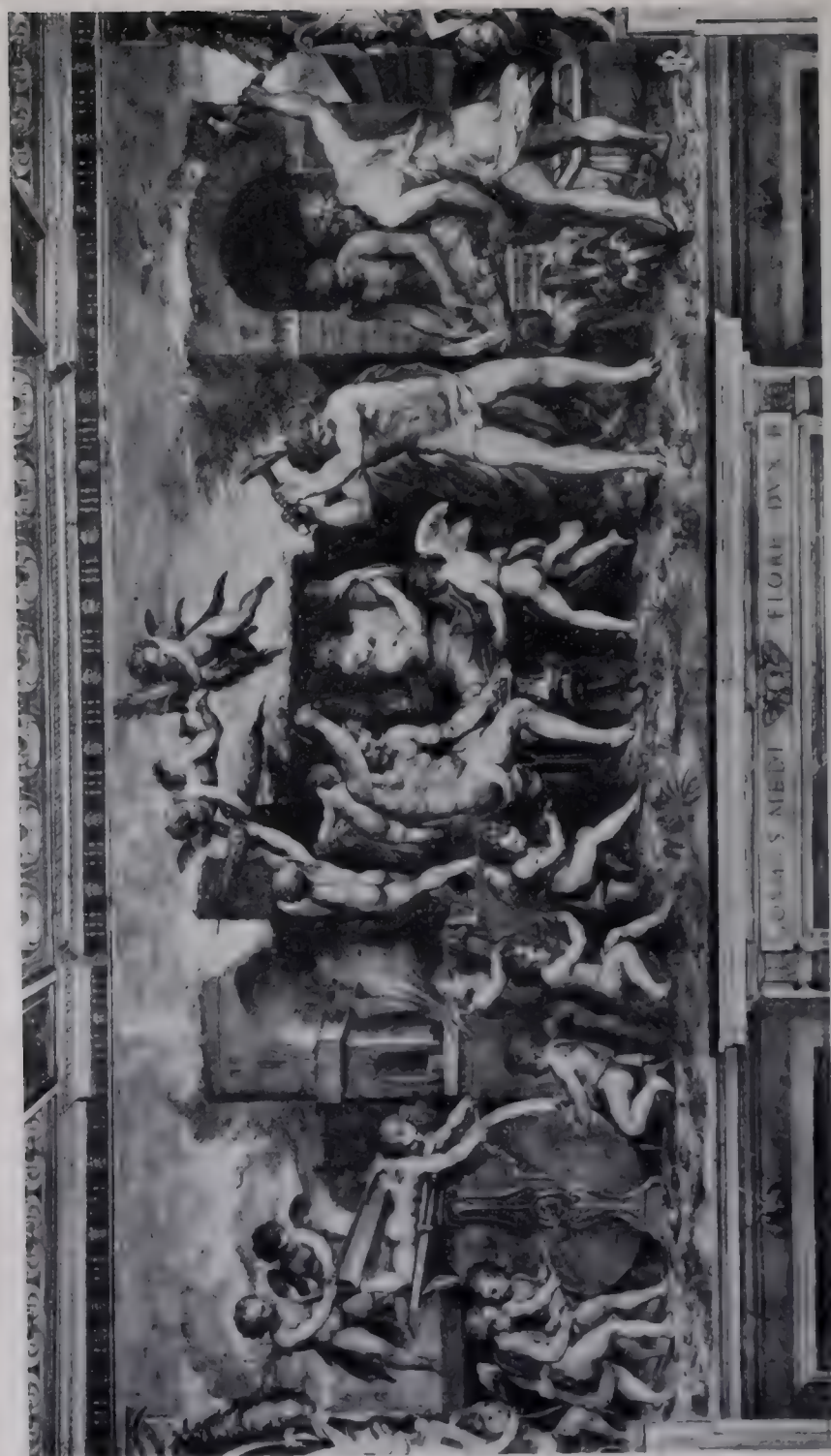



Fig. 375 — Firenze, Palazzo Vecchio, Sala degli Elementi. Cristoforo Gherardi: *Il Fuoco*.
(Fot. Brogi).

cenna l'influsso del Salviati sul maestro umbro: soprattutto nelle cartelle (es. fig. 376) adorne con scintillante ricchezza, con gusto di orafo. Le metalliche luci che avvivano i monocromi,

Fig. 376 — Firenze, Palazzo Vecchio, Sala degli Elementi.
Cristoforo Gherardi: *Dedalo fabbrica lo scudo d'Achille.*
(Fot. Brogi).

le cornici sinuose, i festoni, i drappi guizzanti, dimostrano come il buon decoratore umbro si sia trovato all'unisono col fiorentino. Più egli sembra avvicinarsi al Salviati che al Vasari in un suo capolavoro di armonie compositive e d'ornamentale scintillio: le *Quattro Stagioni* (figg. 377 a 380) nella camera della

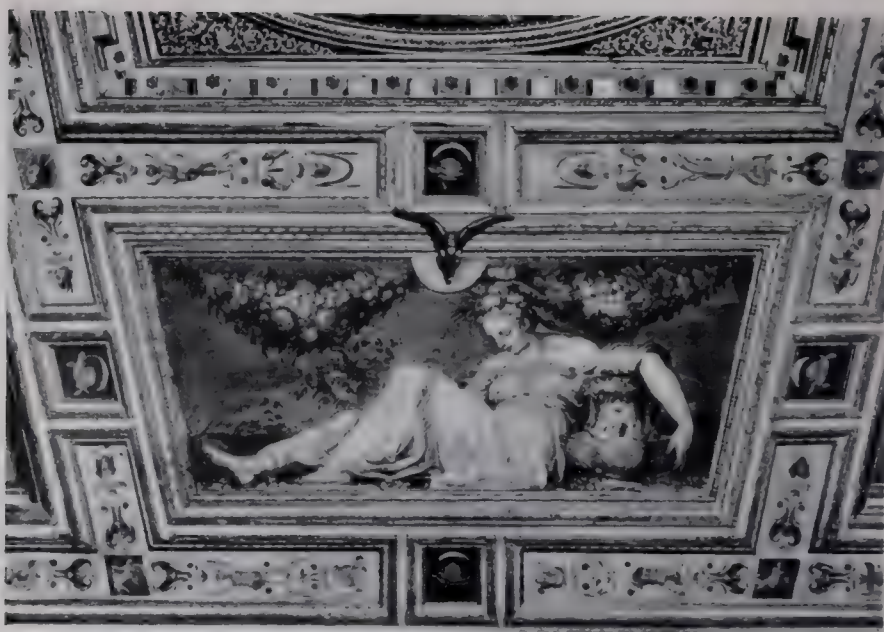
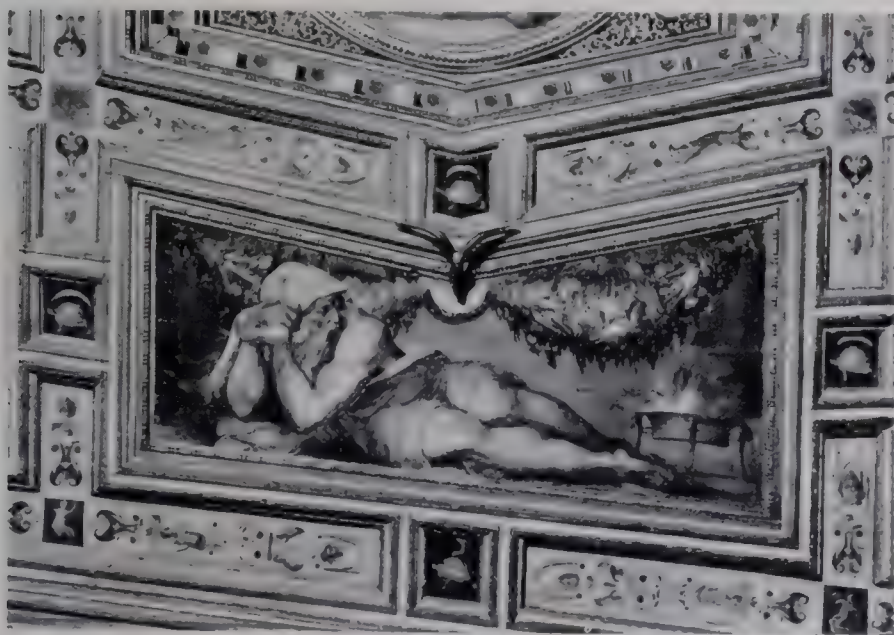



Fig. 377 — Firenze, Palazzo Vecchio, Sala della dea Opi.
Cristoforo Gherardi: la *Primavera*.
(Fot. Brogi).

Fig. 378 — Firenze, Palazzo Vecchio, Sala della dea Opi.
Cristoforo Gherardi: l'*Estate*.
(Fot. Brogi).

Dea Opi. Al modellato giusto e preciso, che è vanto del Gherardi nei suoi tempi migliori, s'aggiunge il capriccio di una linea effervescente, spiritosa, il lavoro di cesello delle vesti, dei fiori, delle chiome, il gusto perfetto dei motivi ornamentali [1].

---

[1] Catalogo delle opere:

Bologna, Pinacoteca: 198, *San Gregorio a mensa con i dodici poveri* (La pittura è del Vasari in collaborazione con C. Gh. - 1539).

— S. Michele in Bosco: *Cristo parla con Marta* (Vasari e C. Gh.: vedi prospetto cronologico - 1539).

— — Affreschi decorativi nel Refettorio (Disegno del Vasari: esecuzione massima di C. Gh. e del Veltroni - 1539).

Città di Castello, Collez. Margherini Graziani: Alcuni disegni per il palazzo Bufalini a San Giustino.

— Palazzo Vitelli alla Cannoniera: Facciata a graffiti, sul giardino, 1534?

— Palazzo Vitelli a Sant'Egidio: Loggia nel giardino.

— — Alcune sale con figure allegoriche o mitologiche e grottesche.

Cortona, Compagnia del Gesù: Vôlta con la *Trasfigurazione*, la *Conversione di San Paolo* e la *Discesa al Limbo*. Lunette con *fatti del Vecchio Testamento* (opera quasi totalmente di C. Gh., con disegni e aiuti del Vasari).

Firenze, Uffizi (Gabinetto disegni e stampe): *La fucina di Vulcano* (studio per Palazzo Vecchio).

— — *Sac a Famiglia.*

— — *Cristo in casa del Fariseo.*

— — *Una Santa.*

— — *Madonna col Bambino e San Giovannino.*

— Palazzo Vecchio (Sala degli Elementi): *Mercurio e Plutone.*

— — Alcune figure grandi e altre piccole in un paese della *Nascita di Venere.*

— — *I tre Ciclopi.*

— — Sei ovati sulle porte.

— — (Camera della dea Opi): *Le quattro Stagioni.*

— — *I leoni del carro di Opi.*

— — *Festoni vari.*

— — (Camera di Cerere): *Cerere cerca Proserpina.*

— — *Putti e festoni*, negli angoli.

— — Altre molte cose.

Napoli, San Giovanni a Carbonara (Sagrestia): Diciotto quadretti (del Vasari con collaborazione di C. Gh.) (già 24).

— Duomo: Portelli dell'organo (del Vasari col Gh.).

Perugia, Pinacoteca: *Madonna col Bambino e angioli, S. Ercolano e S. Lorenzo* (già in Santa Maria del Popolo. Di Lattanzio Pagani, 1549: superiormente del Gh.).

San Giustino (presso Città di Castello), Palazzo Bufalini (1537 e segg.):

Camera del piano superiore.

Sala del piano superiore.

Soffitto in una delle antiche torri, con scene mitologiche, nel mezzo un ottagono con *Giove*, e grottesche.

Affreschi in una sala a terreno.

IV.

LA TRADIZIONE DI RAFFAELLO.

6.

DONO DONI DI ASSISI

LA VITA. - BIBLIOGRAFIA. - L'OPERA: Nel " Cristo sulla via del Calvario ", dipinto per la cattedrale di Gubbio, si mostra pittore eclettico, che sa legare in un insieme a sufficienza organico motivi raffaelleschi, e anche umbri del Quattrocento, a criteri fiorentini. Nel quadro, è soprattutto evidente l'influenza del manierismo fiorentino. - CATALOGO DELLE OPERE.

— S'ignora l'anno di nascita di Dono, figlio di Lorenzo Dono, d'Assisi; ma convien porlo entro il primo decennio del '500, se nel 1531 aveva già preso moglie, e avuto un figlio di nome Lorenzo.

1538, 25 febbraio — Dono Doni riceve 25 fiorini dalla chiesa di Santa Caterina in Assisi, per aver dipinta la facciata, e una certa quantità di vino per una figura di *San Sebastiano*.

1550 — Il comune di Perugia incarica Adone Doni di rifare gli ornamenti dell'orologio del palazzo della Signoria.

1553 — Dono Doni viene incaricato dal comune di Perugia di dipingere nell'aula del consiglio l'episodio di *Giulio III che restituisce alla città gli antichi privilegi*.

(Questa è la data ricordata dal Cristofani, mentre il Mariotti legge invece 1572; ma, dev'essere giusta la prima, perchè proprio al 1553 risale la restituzione dei privilegi).

1561 — Data dell'affresco con il *Calvario*, nel refettorio di Santa Maria degli Angeli presso Assisi.

1562, 6 giugno — La confraternita dei Ss. Giacomo e Antonio commette a Dono Doni la pala con *il Salvatore fra gli Apostoli Giacomo e Giovanni*, nell'ultimo altare a destra del Duomo di Assisi.

1563, 8 maggio — La confraternita di San Gregorio gli commette la tavola con la *Pietà*, per il Duomo di Assisi.

1563 — Dipinge per la confraternita di San Lorenzo la pala con la *Crocifissione* nel Duomo d'Assisi.

1564 — Fra' Gregorio Penna, custode del convento di San Francesco, incarica Dono Doni di dipingere nelle logge inferiori e superiori dei chiostri 56 monocromi con le *Storie di San Francesco*.

1570, 13 giugno — Pagamento per i lavori nei chiostri di San Francesco.

1575 — Muore in Assisi Dono Doni, e viene sepolto in San Francesco [1].

* * *

Nel quadro della Cattedrale di Gubbio, raffigurante *Cristo sulla via del Calvario* (fig. 381), Dono Doni accoglie motivi michelangioleschi e raffaelleschi in una composizione che presenta qualche affinità con quelle proprie agli inizii del manierismo fiorentino, soprattutto per l'affiorar alla superficie delle immagini giustapposte e sovrapposte come in una lastra. Anche le tendenze calligrafiche, spiccatissime, specialmente nel gruppo delle pie donne e nel paese dettagliato con minuzia d'incisore, dimostrano nell'Umbro, sia pure in modo assai più semplice e meccanico che nei raffinati fiorentini, il prevalere di un criterio decorativo. La Madonna che cade, e par sfasciarsi spezzata dal dolore, sorretta da una Maria di stampo raffaellesco, rivela chiaro un michelangiolismo alla Rosso, mentre il volto pesante del Cristo e il paesino minuzioso più si avvicinano ad esempi del Salviati. Il Rosso, di cui il pittore può aver conosciuto l'opera a Città di Castello, è richiamato anche dalla palese ricerca di articolar la siepe vi-

[1] Bibliografia su Dono Doni: VASARI, *Le Vite*, ed. Milanesi; LANZI, *Storia pittorica d'Italia*, Milano, 1825; MARIOTTI, *Lettere pittoriche perugine*, Perugia, 1788; CRISTOFANI, *Notizia di Dono Doni, pittore del secolo XVI*, in *Archivio storico Italiano*, serie III, t. II, parte II.

Fig. 381 — Gubbio, Cattedrale. Dono Doni: *Cristo sulla via del Calvario.* (Fot. Alinari).

Fig. 382 — Assisi, Convento di San Francesco. Dono Doni: *Ultima Cena.*
(Fot. Alinari).

vente delle figure. In tanto studio d'imitare i capostipiti del movimento postmichelangiolesco fiorentino, Dono Doni rimane

Fig. 383 — Assisi, San Rufino. Dono Doni: la *Crocifissione*.
(Fot. Alinari).

un fanciullo che si balocca con il mascherone d'orco del Cireneo e con le sue vesti in sbrendoli, e colloca un soldatino di stagno

stampato su quelli del Pinturicchio sopra un cavallo tratto dall'*Incontro di Leone Magno con Attila* nella stanza d'Eliodoro.

Fig. 384 — Assisi, San Rufino. Dono Doni: *Deposizione.*
(Fot. Alinari).

Plagiario senza scrupoli, egli ritaglia figure e gruppi di figure da opere diverse, riuscendo a comporre un insieme a sufficienza organico, legato dai meandri di una facile linea. Altre

opere antecedenti a queste mostrano pure in Dono Doni il plagiario che senza scrupoli fa proprie le invenzioni altrui: nel *Ce-*

Fig. 385 — Gubbio, Cattedrale. Dono Doni: la *Pietà*.
(Fot. Alinari).

nacolo del Convento di San Francesco ad Assisi (fig. 382), imita Andrea del Castagno, ma gli stalli brunelleschiani sono sormontati

da vele che hanno a peduccio maschere sogghignanti cinquecentesche, e dietro il Cristo s'innalza un adorno baldacchino che falsa interamente l'effetto del prototipo. Tuttavia qui il pittore umbro ci dà una delle sue opere migliori: le liste bianche e nere della tovaglia s'accordano con l'effetto dei marmi nel fondo, e alcune figure prendono una rude forza, come quella del barbato Apostolo a destra, e di Giuda segnato nei contorni con barbara durezza.

Luca Signorelli dà invece gli spunti per il *Calvario* (fig. 383) e per la *Deposizione* (fig. 384) della chiesa di S. Rufino ad Assisi: scene affollate, dense, scure, ove egli tenta rendere il carattere metallico della forma signorelliana col suo segno di xilografo grosso, tagliente. Da Michelangelo qui derivano soltanto i caschi delle capigliature muliebri a trecce e nastri attorcigliati e da Raffaello lo studio architettonico di qualche posa; ma tutti i ricordi si fondono in un insieme forzato, barbaro, dove le forme turgide sono scavate dalle ombre pesanti, proprie di umbro *Madonnero*.

L'opera più stretta all'imitazione di Michelangelo è la *Pietà* della Cattedrale di Gubbio (fig. 385), ove il plagiario umbro, che nella *Maddalena* ricorre ancora al Signorelli, copia il gruppo di Michelangelo in San Pietro, studiandosi anche di rendere il movimento tormentato delle vesti sul petto della Vergine. È questa una delle opere più ordinate del selvaggio maestro, come se la pace dolorosa della *Pietà* giovanile di Michelangelo gli abbia imposto silenzio; ma del resto, nell'alto scenario di montagne, nella pesantezza dell'ombra, egli mantiene il suo carattere così stranamente uscito dalla chiara atmosfera dell'Umbria [1].

---

[1] Catalogo delle opere:

Assisi, Santa Croce: La *Crocifissione*.

— Duomo, ultimo altare a destra: *Il Redentore e gli Apostoli Giacomo e Giovanni*.

— — abside: La *Crocifissione*, La *Pietà*.

— San Francesco, Cappella di Santo Stefano: Affreschi con le *storie del Santo*.

— — Refettorio minore: *L'ultima Cena*.

— — — Affreschi a chiaroscuro, con le *storie di San Francesco*.

— San Paolo: Affresco con *tre santi*.

— Santa Rosa: La *Vergine del Rosario e 15 misteri*.

— Santa Maria degli Angeli, Refettorio: Affresco con il *Calvario*.

Assisi, Museo: *Le stimmate di San Francesco, l'Annunziata.*

Bastia, San Rocco. Un gonfalone: da una parte la *Vergine con il Bambino fra i Ss. Rocco e Sebastiano,* dall'altra la *discesa al Limbo.*

Bettona, San Crispolto: Il *Presepe.*

— Sant'Antonio Abate: *Madonna con il Bambino in gloria e sei santi.*

Bevagna, San Francesco: La *Vergine con il Bambino, le stimmate di San Francesco.*

Foligno, Santa Caterina: Il *Martirio della Santa.*

Gubbio, Duomo: La *Pietà, Cristo che cade sotto la croce.*

Monteluce, Chiesa dell'Annunziatella: Affresco con l'*Annunciazione fra i Ss. Pietro e Paolo.*

— — Coro delle monache: Il *Calvario.*

Perugia, Pinacoteca: Il *Giudizio finale.*

San Giacomo di Spoleto, San Giacomo: *Madonna con il Bambino, angeli e Santi.*

Torre d'Andrea (presso Assisi), Chiesa parrocchiale. Un gonfalone: da una parte la *Circoncisione,* dall'altra la *Crocifissione.*

IV.

LA TRADIZIONE DI RAFFAELLO.

7.

FRANCESCO MENZOCCHI

LA VITA. - BIBLIOGRAFIA. - L'OPERA: Seguace del Dosso nell'" Allegoria Sacra " della Pinacoteca di Forlì, ove è pure qualche ricordo del Parmigianino. - La decorazione pittorica della Villa Imperiale di Pesaro, ove il pittore dossesco di frequente trae ispirazione dall'arte di Raffaello.

1502 — Nasce a Forlì.

1518 — Attende alla decorazione della cappella Lombardini sotto la direzione di Girolamo Genga.

1523? — Dipinge quattro tavole a Venezia, con *Storie di Psiche*, per il patriarca Grimani.

1525, 4 luglio — Firma contratto con Matteo Bruni da Varignana per una tavola con la *Madonna fra i Ss. Francesco e Caterina*, destinata a ornare un altare della SS. Trinità (ora scomparsa).

1526, 11 agosto — Firma un altro contratto col dott. Bernardino Xeli per una tavola col *Padre Eterno, la Vergine, Anna e Gioacchino* (pure scomparsa).

1529, 8 marzo — Presta una testimonianza in Forlì.

1530, 10 maggio — Eleonora Gonzaga, duchessa d'Urbino, desidera che il Menzocchi conduca la decorazione di alcune stanze dell'Imperiale.

1530, 16 maggio — Fa un pagamento insieme col padre suo in Forlì.

1530 — Il pittore ha impegni a Venezia con i patrizi Badoer e Zeno, dai quali forse fu liberato dall'oratore del Duca d'Urbino.

1531, 25 febbraio — Fa una testimonianza in Forlì.

1531, 2 luglio — Nomina, per l'affitto dei suoi beni, procuratore il proprio padre.

1532 — Eseguisce in patria alcuni affreschi, forse quelli rovinati in un locale, oggi magazzino, in San Girolamo a Forlì.
Dipinge la tavola con il *San Gerolamo* ricordata dal CASALI (*Guida*, p. 90), in San Biagio.

1532, 26 luglio — Testimonianza prestata in Forlì.

1532, 12 agosto — Affitta un terreno.

1532, 17 settembre — Fa un pagamento.

1533, 27 gennaio — Acconsente che la propria moglie faccia un pagamento.

1533, 14 ottobre — Firma, a Cesena, il contratto con le monache « Santine » dello Spirito Santo, per una tavola con la *Presentazione di Gesù al Tempio*.

1534, 19 gennaio — Acquista una casa a Forlì.

1534, 4, 6, 8 maggio — Fa testimonianze.

1534 (o 35?) — Eseguisce alcuni monocromati ad affresco nella chiesa della Commenda a Faenza.

1535, 1 marzo — Testimonianza in Forlì.

1535, 12 agosto — Figura a Cesena come testimonio nel monastero dello Spirito Santo.

1535, 3 ottobre — È a Forlì, ove presta testimonianza con Marco Palmezzano e con altri tre pittori.

1536 — Dipinge nel secondo altare a sinistra di San Mercuriale a Forlì la tavola dell'*Incoronazione di Maria e i Ss. Andrea, Stefano, Giuseppe*.

1536? — Eseguisce a Forlì la tavola con *Dio Padre in gloria adorato da sei Santi*, nella quarta cappella a destra della Santissima Trinità.

1536? — Dipinge il quadro la *Madonna col Bambino e i Ss. Mercuriale e Valeriano*, ora nella Pinacoteca civica forlivese.

1539, 21 aprile — S'impegna a dipingere un'*Assunzione di Maria* per la chiesa della Trinità, ora nella Sagrestia.

1539, 6 settembre — Lodo fra il pittore e i confratelli della suddetta chiesa per la controversia sorta a proposito del prezzo dell'*Assunzione*.

1543 — È in Urbino, dove s'impegna a dipingere una *Deposizione* a trittico per l'oratorio di Santa Croce, due *Angeli* per la chiesa di S. Lucia e una *Madonna* per la chiesa del Corpus Domini.

1544-1545 (?) — Adorna di affreschi e stucchi una cappella della Basilica di Loreto.

1562 — Eseguisce la *Deposizione*, nella chiesa di S. Rufillo di Forlimpopoli.

1563 — Dipinge i *Fiumi*, nel soffitto della sala del Consiglio di Forlì, ora nella Pinacoteca civica.

1571, 27 aprile — A Cesena, con Livio Modigliari, s'impegna di eseguire la decorazione con stucchi e pitture dell'altar maggiore di San Domenico.

1574, 27 febbraio — È soddisfatto del suo avere per il progetto e il disegno del ponte di Schiavonia.

1574, 5 aprile — Partecipa alla decorazione dell'archivio comunale di Forlì.

1574 — Muore a Forlì, ed è sepolto nella chiesa della SS. Trinità [1].

---

[1] Bibliografia su Francesco Menzocchi: VASARI, *Le Vite*, ecc., ed. Sansoni, vol. VI, 1885, p. 322-324; ID., vol VII; BAGLIONI, *Vite dei Pittori*, ed. 1642; FRANCESCO SCANELLI, *Il Microcosmo della Pittura*, ed. 1657; TITI, *Studio di pittura, scultura, architettura delle Chiese di Roma*, ed. 1674; GEORGI VIVIANI MARCHESI, *Vitae virorum illustr. foroliv.*, MDCCXXVI, pagg. 253-256; PRUNETTO, *Saggio Pittorico*, ed. 1786; ZANI, *Enciclopedia*, I, 350, ed. 1819; LANZI, *Belle Arti* ed. 1822; MISSIRINI, *Storia della Romana Accademia di S. Luca*, ed. 1823; C. CIGNANI, *Cenni storici e breve descriz. delle principali sculture e pitture della città di Forlì*, ecc., Firenze, 1838; CAMPORI, *Artisti italiani negli Stati Estensi*, ed. 1859; GUARINI, *Notizie storiche e descrittive della città di Forlì*, 1874; *Arte e Storia*, VIII, 30; ROSINI, *Storia della Pittura italiana*; BERTOLOTTI, *Artisti subalpini in Roma*, 1885;

* * *

Francesco Menzocchi, nell'*Allegoria sacra* (fig. 386) della Pinacoteca di Forlì, segue le forme di Dosso Dossi, tanto da richiamar i quadri di questo autore a Dresda con i quattro *Dottori della Chiesa*. I puttini che reggono i volumi dei Santi Padri, come quelli che suonano, sul margine d'un piedistallo, con certa comicità correggesca, e come gli altri natanti tra le nuvole, sembrano ventilati dall'aria che per l'Emilia spirava da Parma, dalla grazia parmigianinesca. Ma il carattere principale della sua arte dossesca ci permette di riconoscerlo in una tra le più importanti decorazioni italiane, quella della Villa Imperiale di Pesaro.

Il Vasari fa lavorare alla Villa il Menzocchi, Raffaello del Colle, il Bronzino, i Dossi, Camillo Mantovano e varii altri, ma, se anche si vuol tener fede al Vasari, deve credersi, che eccettuato il Menzocchi, fautore principale degli affreschi oggi esistenti, gli altri maestri citati avessero parte in altra decorazione anteriormente eseguita, forse in altre stanze della magnifica villa. Si sa che nel 1523, il 4 settembre, l'oratore Maccioli informava Francesco Maria della Rovere, duca d'Urbino, d'aver tutto preparato perchè « i pittori e scultori che stanno per venire si trovino bene », e soggiungeva come il Genga avesse loro ordinato di cominciare il lavoro « il prossimo lunedì ». Quella decorazione non può confondersi con questa oggi esistente, dove è perfino rappresentata l'*Incoronazione di Carlo V a Bologna* (1530); essa ha dalla prima all'ultima stanza uno stretto nesso storico, nonchè stilistico, e deve identificarsi con la decorazione sorvegliata personalmente da Eleonora Gonzaga, moglie di

---

EGIDIO CALZINI, *Francesco Menzocchi, detto il vecchio di San Bernardo*, Forlì, 1894; *Cronologia della Vita e delle Opere di F. Menzocchi* in *Bollettino della Società fra gli amici dell'arte*. Forlì, 1895, p. 78; H. VOSS, *Die Malerei der Spätrenaissance in Rom u. Florenz*, 1920; C. GRIGIONI, *Documenti inediti intorno alla vita e alle opere di Fr. Menzocchi* in *La Romagna*. a. 1927, pagg. 315-333; ID., *La dimora di Girolamo Genga in Romagna* in *id.*, 1927, pagg 175-183; MOTTINI, *Da Leonardo a Tiepolo*, ed., 1927.

Fig. 386 — Forlì, Pinacoteca. Francesco Menzocchi: *L'Eterno in gloria e Santi.*
(Fot. Croci).

Francesco Maria della Rovere. La Duchessa scriveva il 10 maggio 1530 all'oratore Leonardi di desiderare che certe stanze dell'Imperiale fossero condotte a termine dallo stesso maestro che aveva dato principio a decorarle, cioè Francesco da Forlì; e l'oratore, allora a Venezia, si occupava a liberar quest'artista dagli impegni assunti con i patrizi Badoér e Zeno. E a ricordo dell'intervento della duchessa nelle pitture delle stanze restano in una di esse le iniziali F M (Francesco Maria), L E (Leonora) [1].

Nell'architettura illusionistica si vuol, a ragione, vedere il divisamento del Genga, cui si deve nel soffitto del salone l'affresco del *Giuramento di Fedeltà*; mentre nelle altre sale domina

---

[1] Il Thode (op. cit.) vede nella decorazione principalmente i Dossi; nella stanza dei Semibusti, un pittore che non riesce a precisare, uno che lavorava « forse » su disegno del Genga; nei pennacchi della volta della stessa stanza, figure mitologiche eseguite dal Bronzino e da altri su suoi cartoni; nella sala del Giuramento, nella finta architettura e nei riquadri di soggetto storico, la mano del Genga costruttore del palazzo; nei paesaggi delle pareti del salone, « forse » Camillo Mantovano. E conchiude che resta solo ignota la parte del Menzocchi. Il Patzak (op. cit.) invece così riparte l'operosità dei varî artisti: a Camillo Mantovano toglie paesi della Sala del Giuramento, appartenenti in generale al restauratore moderno; assegna al Menzocchi i putti nella stessa sala reggenti cortine; al Genga i putti sulla balaustra e la balaustra stessa in quella sala; il soffitto di essa al Menzocchi; le Cariatidi, i paesaggi, gli Eroti ai Dossi, gli archi di foglie a Camillo Mantovano; l'*Incoronazione di Carlo V a Bologna*, nel soffitto della Camera dei Semibusti, a Raffaellino del Colle su disegno del Genga; nelle pareti della medesima camera, *paesaggi* di maniera dossesca; nei pennacchi, figure mitologiche dipinte, su disegni del Bronzino, da un pittore proveniente dalla Scuola Romana, cioè da Raffaellino del Colle, meno un *Cupido*, appartenente al Bronzino stesso, e meno la *Pittura* condotta, su cartone del Bronzino, dal Genga; nei triangoli sopra i Semibusti, grotteschi pure di Raffaellino; nel gabinetto, la più piccola delle stanze dell'Imperiale, il soffitto dato dal Thode a Dosso Dossi, è, secondo il Patzak, del Genga, la decorazione del soffitto a grottesche e la finta architettura con cariatidi, di Raffaellino del Colle, i trofei d'armi *forse* di Francesco Menzocchi. Nella Camera degli Amorini, la decorazione non sarebbe del Dosso, a cui pensa il Thode, ma di Raffaellino del Colle su disegno del Genga, autore del progetto di tutta la illusionistica architettura, tanto di questa camera, quanto dell'altra delle *Forze d'Ercole*. Anche in questa, Raffaellino del Colle avrebbe collaborato con il Genga nell'istoria del soffitto, nei finti arazzi, nei finti bassorilievi dello zoccolo, mentre i paesaggi delle pareti sarebbero, « come idea, vicini a Battista Dossi », ma sono stati molto restaurati modernamente. Nella sala Grande, il divisatore dell'architettura illusionistica sarebbe il Genga, il pittore dei paesaggi, quali saranno stati « in origine », Battista Dossi, l'altro dei chiaroscuri con divinità fluviali e atleti, e figure allegoriche della *Pace* e della *Vittoria*, Francesco Menzocchi. Infine nella sala della Calunnia la prospettiva illusionistica apparterrebbe a Girolamo Genga, la figurazione allegorica al Menzocchi, l'*Apoteosi di Francesco Maria* pure al Menzocchi, la *Calunnia* a Raffaellino del Colle, « che forse però ne aveva avuta l'idea dal Genga », le due personificazioni ai lati della *Calunnia* apparterrebbero, l'una, la *Verità*, a Raffaellino del Colle, il *Rimorso* alla scuola del Genga, e quindi al Menzocchi ». La cappa del camino tra le due finestre della sala ha un chiaroscuro con l'*Artemide di Efeso*, sulle finte porte altri chiaroscuri (*Diana cacciatrice, Venere e Amore alato, Flora con il corno dell'Abbondanza, Arianna, Regina seduta che incorona una donna inginocchiata*), tutti di Raffaellino del Colle.

Francesco Menzocchi, cui Eleonora Gonzaga desiderava affidata tutta la decorazione delle stanze dedicate ai fasti di Francesco Maria della Rovere. La decorazione più dossesca è quella della Sala delle *Cariatidi* (fig. 387), ma, come abbiamo già osservato, Francesco Menzocchi ha guardato a Dosso Dossi, pittore ufficiale degli Estensi; lo ha seguito, riflettendone la grandezza e il focoso

Fig. 387 — Pesaro, Villa Imperiale.
Francesco Menzocchi: Stanza delle *Cariatidi*.
(Fot. Alinari).

cromatismo. La stanza simula un ampio pergolato, retto da archi impostati sopra cariatidi con le braccia e le gambe terminate da rami fronzuti; sorgono tra piante d'alloro, di giunchi, di palme, le cariatidi come la mitica Dafne cinte di verdi corone la testa, da cui si slanciano, come dal capo di canefore, i pennacchi rivestiti anch'essi di foglie. E le frondi s'aggirano; forman ghirlanda agli archi delle lunette, entro le quali, memori della Farnesina, volano, con rami, palme e corone, sopra nuvole, gli Eroti. Tra

cariatide e cariatide, s'apron vedute ampie di paesi, oggi rifatte. Tutta quella vegetazione, da cui escono adorne le agili figure per diramarla dalle loro braccia, dalle loro corone, non può confrontarsi con quella di Dosso, tanto le frondi sono segnate una ad una, calligraficamente, mentre il Dosso insieme le aggruma nei variopinti colori autunnali. Questa vegetazione così a ri-

Fig. 388 — Pesaro, Villa Imperiale.
Francesco Menzocchi: Stanza degli *Amorini*, decorazione.

camo ritorna anche in altre stanze, ad esempio in quella degli *Amorini* (fig. 388), dove i rami d'alloro s'intreccian sugli archi e nei pennacchi, si stringono in festoni, e altre pianticelle si stampano, si sgranano sul fondo, lo punteggiano. Ritroviamo anche nella camera dei Semibusti (fig. 389), nei festoni che incorniciano la volta, e perfino nelle grottesche ricamate degli archivolti, lo stesso principio decorativo delle forme vegetali. Così si dica delle corone, delle lunette, del contorno degli archivolti, dei festoni nella gran Sala (fig. 390).

Le forme emiliane connesse alla raffaellesca richiamano il Menzocchi nelle figure della Sala della Calunnia. Nell'allegoria della *Carità* (fig. 391), e in particolare nel putto di destra presso la *Virtù*, si può vedere il modello stesso di quello che suona il corno nella pala citata della Pinacoteca forlivese, e così nella

Fig. 389 — Pesaro, Villa Imperiale, Stanza dei Semibusti.
Menzocchi: L'*Incoronazione di Carlo V in S. Petronio a Bologna*.
(Fot. Alinari).

Fede e nella *Speranza* si ritrovano le forme provinciali, ingentilite dal riflesso di quelle di Raffaello. Lo stesso può dirsi per l'affresco della *Calunnia*, sulla parete di contro alle *Virtù*, e per le figure della *Verità* e del *Rimorso* (fig. 392), ai lati di quella rappresentazione. È evidente che la mano stessa del forlivese ha modellato, entro l'illusionistica architettura, forse ideata dal Genga, queste immagini, che invano in parte si attribuiscono a

Raffaellino del Colle, o si mettono in relazione con l'arte del Bronzino, di cui si vuol vedere anzi la mano nella stanza dei Semibusti (fig. 389 cit.). Quivi, entro i pennacchi della volta, son figure mitologiche: *Giove, Marte,* una *donna alata che scolpisce una testa,* una *Vittoria volante* (ricordo del *Mercurio araldo* alla Farnesina), una *donna alata che attende alla pittura, Mercurio seduto,*

Fig. 390 — Pesaro, Villa Imperiale.
Menzocchi: Salone, decorazione di archivolti e pareti.
(Fot. Alinari).

appoggiato alla verga, una *donna che disegna, un'altra che suona la tromba, una terza che suona il violino,* un *Amore volante.* Sono questi i dipinti che, secondo il Vasari, furono « iniziati all'Imperiale dal Bronzino in gioventù ed eseguiti da altri sul suo disegno? » Così è stato supposto, mentre i caratteri propri al Menzocchi si notano nella testa della *Vittoria volante,* simile a quella della figura allegorica a destra della *Calunnia,* e in molti particolari, perfino nel cadere arrotolato delle pieghe sopra le gambe. Ora

resta a determinare se il Menzocchi o altri abbia eseguito le pitture storiche dei soffitti, le grandi scene illustrative dei fatti della vita di Francesco Maria della Rovere: *il Duca riceve il giuramento dalla sua milizia*; *prende dal cardinale Alidosi il bastone di comando delle truppe della Chiesa*; *l'Incoronazione di Carlo V in Bologna*; *nomina di Francesco Maria a capitano generale della*

Fig. 391 — Pesaro, Palazzo Imperiale. Menzocchi: La *Carità*, la *Fede* e la *Speranza*.
(Fot. prestata da Corrado Ricci).

Santa Sede; *il Duca ginocchioni davanti al Pontefice*; *il doge Gritti in San Marco conferisce al Duca d'Urbino le insegne di generale*. I racconti della vita e dei fasti dei Principi, iniziati nel Quattrocento, avevan trovato in Raffaello, nella Sala dell'Incendio, una pompa che degenerò poi nella minuzia ricostruttiva della rappresentazione di fatti contemporanei e nella descrizione dei naturalistici particolari proprî ai personaggi che vi avevano preso parte. In tutte queste ricerche si esaurì l'arte, ridotta a far rassegne di

persone e di cose. Anche quelle scene illustrative possono essere del Menzocchi e dei suoi aiuti. Talora, come nella *Incoronazione di Carlo V*, egli ottiene un certo effetto di luce nella folla assiepata davanti al ponte di tavole che dal Palazzo comunale metteva alla porta mediana di San Petronio, effetto che non si trova nel soffitto della Sala del Giuramento, dipinto da Girolamo Genga,

Fig. 392 — Pesaro, Villa Imperiale.
Menzocchi: La *Calunnia* e le figure della *Verità* e del *Rimorso*.
(Fot. prestata da Corrado Ricci).

di cui si rivedono, intorno alla cornice, i putti con le testine a sfera, (figg. 393-394). Nelle altre rappresentazioni dei fasti di Francesco II Maria della Rovere, v'è tanta affinità da indurci a ritenere che sieno opera d'un solo maestro, probabilmente di Francesco Menzocchi, che qua e là si riconosce per i suoi caratteri e i suoi tipi dosseschi. Tutte quelle storie commentate dalle allegorie classiche o dalle virtù cristiane in classica veste; tutti quei rapporti dell'umano col divino, della storia con l'allegoria,

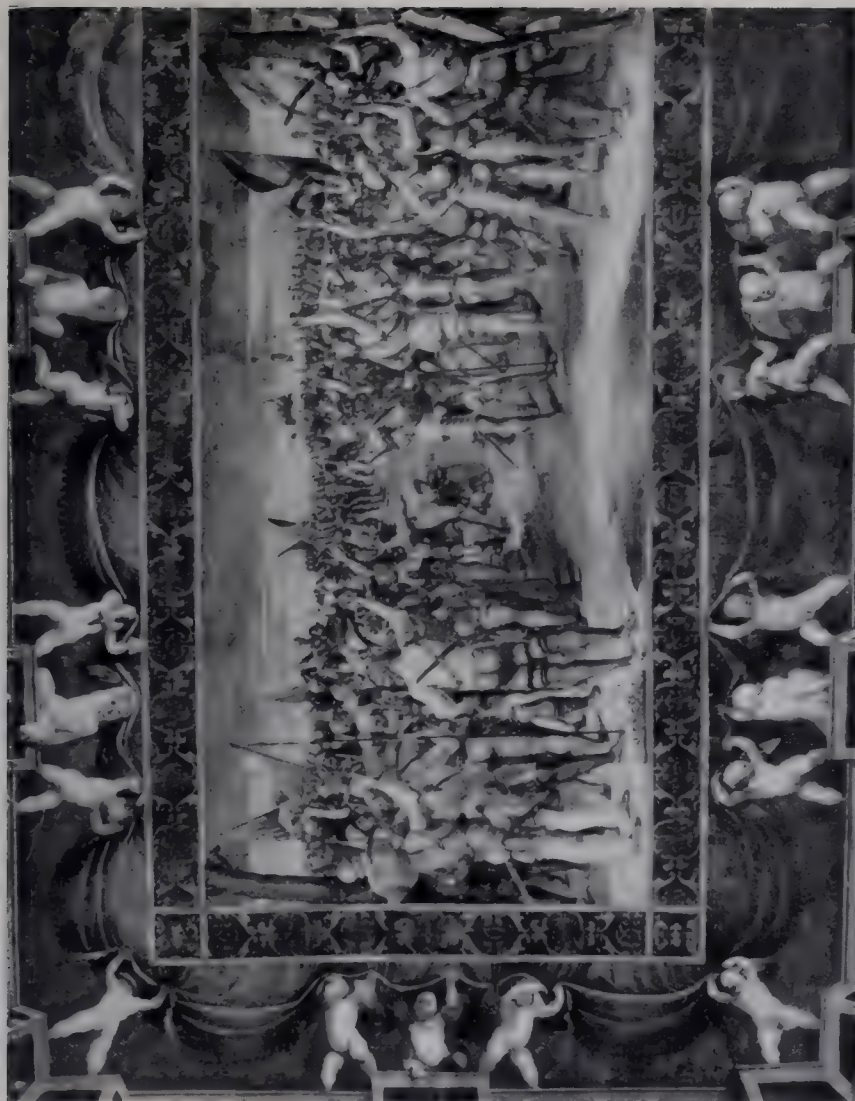



Fig. 303 — Pesaro, Villa Imperiale, Salone.
Girolamo Genga: *L'esercito di Francesco Maria della Rovere giura fedeltà* (parte a sinistra).
(Fot. Alinari).

Fig. 394 — Pesaro, Villa Imperiale, Salone.
Girolamo Genga: *L'esercito di Francesco Maria della Rovere giura fedeltà* (parte a destra).
(Fot. Alinari).

del nuovo con l'antico, con la romanità e con il cristianesimo in romano costume, appaiono le ultime rappresentazioni della Rinascita, le ultime propaggini dell'Umanesimo, gli echi della civiltà raffaellesca in terra di Romagna [1].

---

[1] Catalogo delle Opere:

Cesena, Chiesa di S. Pietro Martire: *Gesù crocifisso.*

Faenza, Chiesa della Commenda: Monocromati delle figure della *Pietà* e del *Silenzio.*

Forlì, San Biagio: tavola con il *San Girolamo.*

— San Girolamo: resti d'affreschi in un locale, oggi magazzino.

— San Mercuriale: *Incoronazione di Maria e i Ss. Andrea, Stefano, Giuseppe.*

— Santissima Trinità: *Assunzione di Maria*; *Dio Padre in gloria adorato da sei Santi.*

— Pinacoteca: *ritratto di Marco Palmezzano* (1536).

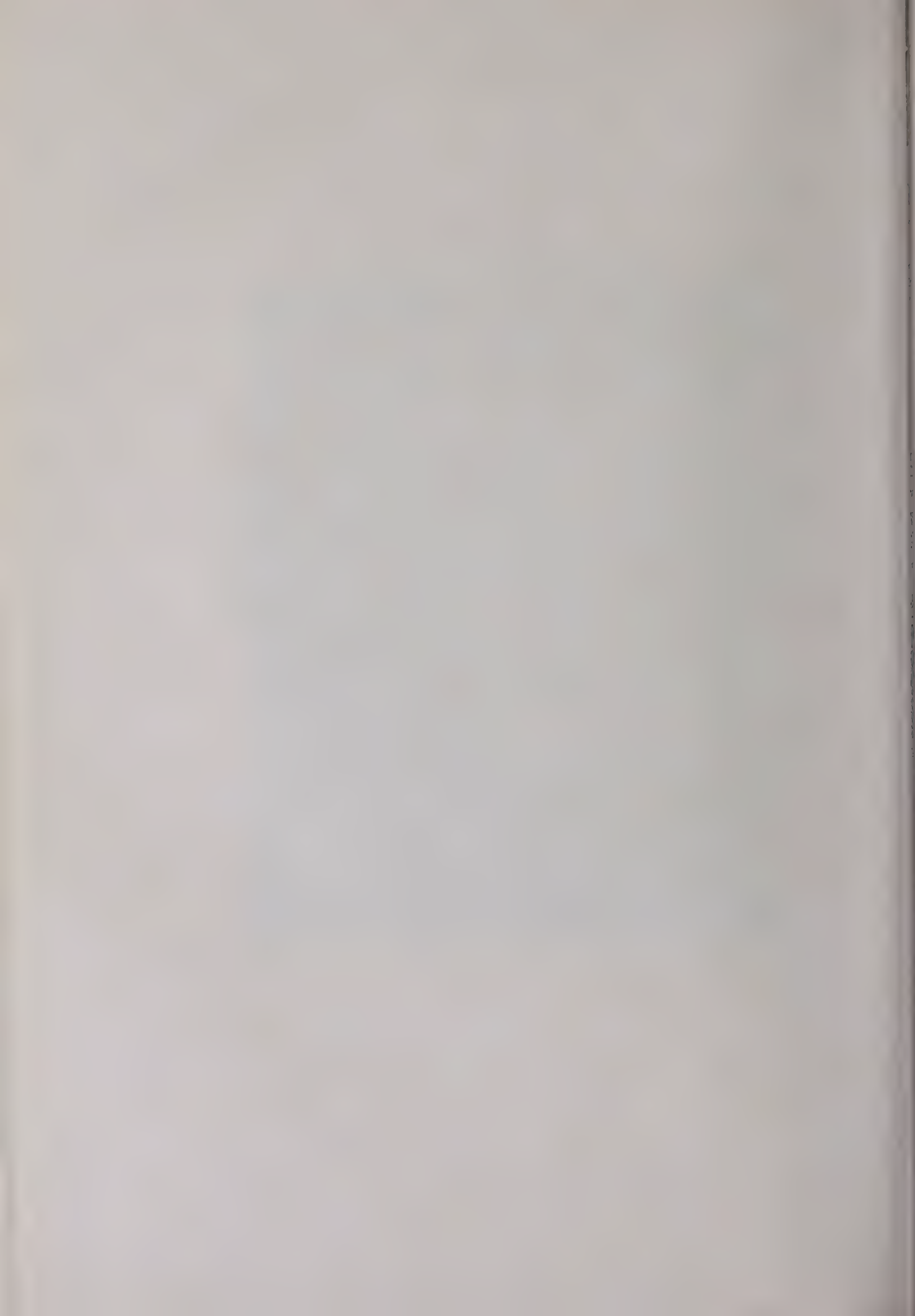
— — *L'Eterno in gloria e Santi.*

— — *Madonna col B. e i Ss. Mercuriale e Valeriano.*

— — *I Fiumi.*

Forlimpopoli, S. Rufillo: *Deposizione.*

Pesaro (dintorni), Villa Imperiale: Decorazione delle sale con i *Fasti di Francesco Maria della Rovere.*

IV.

LA TRADIZIONE DI RAFFAELLO.

8.

LIVIO AGRESTI DA FORLÌ

LA VITA. - BIBLIOGRAFIA. - L'OPERA: Schema compositivo grossamente ricavato dagli esempi di Raffaello tardo; convenzionalismi di forma e di colore. - Riflessi di forme raffaellesche e michelangiolesche nei precedenti affreschi dei " Miracoli di Cristo ", in una cappella della chiesa di Santo Spirito in Sassia a Roma. - L' "Offerta di Pietro d'Aragona ai legati di Eugenio III " nella Sala Regia, esempio tra i migliori della maniera romana propria al pittore. - La " Deposizione " della pinacoteca Civica di Forlì, e il tentativo dell'Agresti romanizzato di ritornare a quella ricerca d'effetto pittorico che aveva principalmente informate le prime sue opere, antecedenti al viaggio a Roma, per esempio il quadro raffigurante i " Vescovi Colombini " nella chiesa dello Spirito Santo a Ravenna. - CATALOGO DELLE OPERE.

....? — È ignota la data di nascita del pittore forlivese che fu soprannominato il Ricciutino. Fu educato nell'arte da Francesco Menzocchi.

1550, agosto — Prime notizie di lui.

1557 — Fece per Amelia una *Crocifissione con San Francesco e Santa Olimpiade*, firmata e datata.

1557 — Dipinse, in una cappella del Duomo di Forlì, *istorie della Genesi*. Fu in seguito a Ravenna, ove fece, secondo il VASARI, alcuni affreschi, allogatigli dall'abate Grassi, nella chiesa dello Spirito Santo. Per questa stessa chiesa dipinse la pala d'altare con gli *Arcivescovi Colombini*.

1560 — Colora, per il Duomo di Terni, una *Circoncisione* con grandi figure, datata.

1560 — A Narni, nella cattedrale di San Giovenale, dipinge *Cristo che consegna le chiavi a San Pietro*, in una tela che porta l'iscrizione: « Livius Agrestus foroliviensis faciebat 1560 ».

1561 — Data del pagamento di 75 scudi a saldo delle sue pitture nella Sala Regia del Palazzo Vaticano.

1562 — Tornato a Forlì, dipinge la *Deposizione*, ora nella Pinacoteca di quella città.

1563 e segg. — Ritornato a Roma, dipinge in Santa Caterina de' Funari, nell'Oratorio del Gonfalone, nella chiesa della Consolazione e in Santo Spirito in Sassia.

1570-72 — È ricordato pittore della cappella nel Palazzo degli Anziani ad Amelia.

1571 — Per quest'ultimo luogo, e sotto questa data, dipinge la *Decollazione del Battista*.

1571 — Eseguisce, per la Confraternita della Misericordia a Lugnano, la *Decollazione del Battista*. Circa questo tempo, probabilmente, dipinse in Collescipoli, nella chiesa di S. Maria Maggiore, la figura del *Battista*.

1580 — Morì sotto il pontificato di Gregorio XIII [1].

* * *

Livio Agresti ebbe a maestro il Menzocchi, erede dell'arte del Parmigianino e dei Dosso, e fu in rapporto con Luca Longhi a Ravenna, prima di venire a Roma, dove fu preso dalle ultime ondate dell'arte di Raffaello.

Nell'*Ultima Cena* dell'Oratorio del Gonfalone a Roma (figura 395), il Forlivese tenta una costruzione spaziale sugli esempi dell'Urbinate al tempo dell'*Incendio di Borgo* e degli Arazzi, ma non riesce a darci una visione chiara dei tre campi in cui è divisa la scena: dietro la tavola circolare son colonne tortili che sembran le spire di un enorme cavatappi; di là da esse,

---

[1] Bibliografia su Livio Agresti da Forlì: VASARI, in *Vita del Primaticcio*, ediz. Sansoni; BAGLIONE, *Vite dei Pittori ecc.*, Roma, 1642; F. GUARINI, *Notizie storiche e descrittive della Pinacoteca Comunale di Forlì*, 1874; SCANNELLI, *Microcosmo della pittura*, Cesena, 1657; BERTOLOTTI, *Artisti bolognesi a Roma*, Bologna, 1885; L. N. CITTADELLA, *Notizie amministrative, storiche artistiche relative a Ferrara*, Ferrara, 1868; MISSIRINI, *Storia della Romana Accademia di San Luca*, 1823; GIORGIO VIVIANI, *Vitae virorum illustrium Foroliviensium*, 1726.

Fig. 395 — Roma, Oratorio del Gonfalone. Livio Agresti: L'*Ultima Cena*.
(Fot. Calderisi).

una gradinata che termina in un piano ove Cristo lava i piedi agli Apostoli affollati davanti a una teoria di porte tra lesene. Quella successione di scene, la pomposa architettura, l'accoz-

Fig. 396 — Roma, Santo Spirito in Sassia.
Livio Agresti: *Miracolo della Piscina.*
(Fot. Calderisi).

zaglia degli oggetti informi sulla mensa, le figure camuffate alla maniera raffaellesca, convenzionali nella mimica e povere di carattere, disperdono ogni effetto della composizione sacra.

Solo l'immagine a destra, con le braccia incrociate, si distingue dalle altre per energia ritrattistica. Anche il colore è sciatto,

Fig. 397 — Roma, Santo Spirito in Sassia.
Livio Agresti: *Miracolo del Cieco.*
(Fot. Calderisi).

smorto, senza vita. Appena il bianco della veste di Giuda ha qualche risalto accanto al rosso mattone del manto; e qua e là qualche nota stonata, qualche grossolano tentativo di cangian-

Fig. 398 — Roma, Vaticano (Sala Regia).
Livio Agresti: *Pietro d'Aragona si sottomette a Innocenzo III.*
(Fot. Anderson).

Fig. 399 — Forlì, Pinacoteca Civica. Livio Agresti: La *Deposizione*.
(Fot. Croci).

tismo, dimostrano come l'Agresti, anche stendendo i suoi colori, o meglio le sue aride tinte, s'immerga nel pelago del più convenzionale manierismo.

Povero d'immaginazione, l'Agresti, nel dipingere, durante il suo primo tempo in Roma, i *Miracoli del Redentore* sulle pareti di una cappella a Santo Spirito in Sassia, ripete, in entrambe le scene, l'atteggiamento di Cristo, e lascia troppo sentire, nello sfondo del *Miracolo della piscina* (fig. 396), lo studio di creare un ambiente classico, quasi un freddo intento di ricostruzione archeologica, dove tra gli edifici non è legame. Anche nel compor le figure sembra che egli si dia a fredde esercitazioni di michelangiolismo e di raffaellismo, spiegando la sua forza di ritrattista romagnolo nel personaggio a sinistra del *Miracolo della Piscina*, in posa di committente. Il colore manca anche qui di morbidezza, di scioltezza pittorica, di passaggi che accordino il bianco lucente con il verde secco e il rosso mattone violento e stonato. Ma nel *Miracolo del Cieco* (fig. 397), la scena, con i suoi piani messi in risalto da cortine d'ombra, ha nell'insieme un'impronta di dignità, la solennità di un ritmo grave che manca alla più tarda *Cena* dell'Oratorio del Gonfalone.

Meglio che in queste pitture l'Agresti s'esprime nell'affresco della Sala Regia in Palazzo Vaticano, che è fra i più equilibrati e composti di tutta quella serie d'esempi manieristici. Anche qui egli mette tutto il suo studio nel comporre lo scenario architettonico, entro cui si vede Pietro d'Aragona offrire un regno ai legati di Eugenio III (fig. 398). Nel mezzo di uno sfondo architettonico grigio una porta regale lascia intravvedere una bipartita fuga di colonne; di qua e di là dal portone, si disegna un edificio rientrante con loggiati, con vani e aperture sopra e sotto, un grand'atrio a destra con colonnati. Ad ogni modo, la composizione è chiara, monumentale, con due gruppi dalle parti, allineati obliquamente, delle cui linee incrociantisi sembra sia apice il putto col cagnolo nel piano anteriore. Dominante è il color giallo, bassi gli altri colori, rosati i toni e schiettamente

Fig. 400 — Ravenna, Chiesa dello Spirito Santo.
Livio Agresti: *I Santi Colombini.*
(Per cortesia di Sante Muratori).

raffaelleschi; nell'insieme, un effetto più gaio che non nelle altre scene della Sala Regia.

Tornato da Roma a Forlì, dipingendo la *Deposizione* (fig. 399),

Fig. 401 — Firenze, Gabinetto degli Uffizi.
Livio Agresti: Disegno d'un *Miracolo di Cristo*.
(Fot. Brogi).

ora nella Pinacoteca Civica, sembra che Livio Agresti abbia portato con sè un bisogno di grandeggiare, di render forme scultutali, sempre più gigantesche e massicce. E per farle tali adopera molto l'ombra e il carbone, a chiaroscurar le masse enormi delle

figure. Inetto a costruire lo sfondo, mette, nel mezzo, il troncone della Croce col soppedaneo e un pezzo di scala, cui dovrebbe esser appoggiata. Davanti a quel troncone, a quella scala sospesa, s'ammucchiano le figure, s'aggomitolano i corpi. Se si confronta questa teatrale e confusa composizione, ove l'Agresti, tornato alla sua Romagna, si dibatte tra il gigantismo formale romano e un tentativo di scioltezza e di fluidità pittorica, con la pala d'altare della chiesa dello Spirito Santo a Ravenna (fig. 400), dipinta avanti la venuta nell'Urbe, si vede come l'ambiente romano sia stato dannoso al Forlivese, costringendolo a staccarsi dalle tradizioni della sua terra, che lo portavano appunto verso effetti pittorici. Composta sopra una semplice trama grafica è la scena divisa in due campi: un arco d'angioli in alto, un arco di Santi in basso, la Croce nel mezzo: oscura la Croce, illuminate le forme compatte degli Angioli, sfiorata da fluide luci la teoria dei Vescovi, che è la parte migliore dell'opera e lascia scorgere chiara l'ispirazione dal Parmigianino. Nell'Urbe, il semplice pittore vuol acquistare la cittadinanza artistica romana, e dimentica le sue tendenze coloristiche per gli esercizi di ricostruzione classica, per le accademie alla Raffaello e alla Michelangelo, per le tinte aride e stonate.

Qualcosa di quella sua tendenza pittorica di romagnolo, che s'era spenta nelle opere del tempo romano, si riflette invece in uno schizzo a penna del gabinetto delle stampe e dei disegni agli Uffizi, da lui firmato, rappresentante un *Miracolo del Redentore* (fig. 401). Si può in esso ammirare la scioltezza del segno che, tracciate le linee principali delle figure, formicola intorno alle teste a riccioletti, e anima la scena con le palme spianate delle mani in alto. Lo sfondo in luce però è basso, e sottolineato dal corteo. In conclusione, il manierista passa da Raffaello a Michelangelo, ingrandendosi, sbracciandosi, cercando nelle positure, nelle accademie di nudo, nelle esercitazioni classiche, l'anima che non traluceva più da quella scenografia manchevole,

da quella coreografia multicolore. Il soggiorno in Roma, deviando il semplice autore del quadro ravennate dalle sue tendenze native, parve spegnerne la vita sotto un gelido apparato [1].

---

[1] Catalogo delle opere:

Amelia: *Crocifissione con i Ss. Francesco e Olimpiade* (1557).
— *Decollazione del Battista* (1571).
Collescipoli, Santa Maria Maggiore: il *Battista*.
Forlì, Casa Torelli: *Storie di Giulio Cesare*.
— Casa Montignani: *San Girolamo*.
— Duomo: Cappella con rappresentazione della *Genesi*.
— — Cappella del SS. Sacramento.
— Palazzo Pubblico della Piazza: *Storie*.
— Pinacoteca civica: la *Morte della Vergine*.
— — Storiette già sul ciborio dell'altare del Sacramento: il *Miracolo dell'Ostia* – *Cristo in atto di comunicare gli Apostoli* – *Gli Ebrei che mangiano l'Agnello* – *Il Sacrificio di Melchisedec*.
— — La *Presentazione di Maria al Tempio*.
— — *Cristo in croce*.
— — *Pietà*.
Lugnano, Confraternita della Misericordia: la *Decollazione del Battista* (1571).
Narni, San Giovenale: *Cristo consegna le chiavi a San Pietro*.
Ravenna, Chiesa dello Spirito Santo: *I Vescovi Colombini*.
Roma, Sant'Agostino: *Martirio di una Santa Vergine*.
— Santa Caterina de' Funari: Il *Martirio della Vergine Caterina*.
— — La *Vergine in gloria e Santi*.
— Oratorio del Gonfalone: La *Cena*.
— — La *Elevazione della Croce* (dubbio).
— Santa Maria della Consolazione: Pala d'altare con la *Madonna, Angioli e Santi*.
— Santo Spirito in Sassia: *Due miracoli di Cristo* – *Natività di Cristo* – *Deposizione* – *Resurrezione* – *Assunzione* – *Trinità*.
— Palazzo Vaticano (Sala Regia): *Pietro d'Aragona e i legati d'Eugenio III*.
Terni, Duomo: La *Circoncisione* (1560).

IV.

LA TRADIZIONE DI RAFFAELLO.

9.

LUCA LONGHI DI RAVENNA

LA VITA. - BIBLIOGRAFIA. - L'OPERA: La pala d'altare del Municipio di Sant'Arcangelo di Romagna, e il " Cristo morto " dell'Accademia di BB. AA. a Ravenna, ove il pittore, irretito in schemi arcaistici, rivela un'educazione emiliano-romagnola. - Lo stesso carattere si mantiene nelle "tre Sante " della chiesa di Sant'Agata a Ravenna, ove tuttavia è qualche riflesso della " Santa Cecilia " di Raffaello. - Motivi tratti dall'Urbinate in altre opere d'impronta parmigianinesca, ad es. nell' " Adorazione dei Pastori ", presso Paolo Letta a Roma. - L'imitazione del Parmigianino diviene sempre più evidente nella " Madonna delle Rose " in Casa Nadiani-Monaldini a Ravenna e in un intero gruppo di ritratti. - Infine, l'impacciato e diligente pittore, tenta imitar la " Cena " di Paolo Veronese all'Accademia di Venezia, dipingendo il Convito per le " Nozze di Cana " nel refettorio di Classe a Ravenna. - CATALOGO DELLE OPERE.

1507, 14 gennaio — Nasce in Ravenna Luca, figlio di Francesco Longhi.

Il Vasari lo ricorda nella vita del Primaticcio, e lo dice « uomo di natura buono, quieto e studioso », e aggiunge: « ... se maestro Luca fusse uscito di Ravenna, dove si è stato sempre e sta con la sua famiglia, essendo assiduo e molto diligente e di bel giudizio, sarebbe riuscito rarissimo; perchè ha fatto e fa le sue cose con pazienza e studio... ».

1529 — Data dello *Sposalizio di Santa Caterina,* nella Pinacoteca di Ravenna.

1531 — « M.º Luca pinctore in Ravenna de' dare 29 de bolognini per cassa contati a lui a conto de la pala de la rotonda ». Si tratta di una pala dipinta per i benedettini di San Vitale. Si trovano altri pagamenti nell'aprile e nel maggio 1532 (Ricci).

1538 — Data della pala di Brera, con la *Vergine, il Bambino e i Ss. Paolo e Antonio da Padova.*

1541 — Data della pala con la *Madonna e i Ss. Giorgio, Francesco e un committente*, ora presso il Municipio di Sant'Arcangelo di Romagna.

1544 — Data della pala con la *Madonna, i Ss. Vincenzo Ferreri e Antonio Abate, i fanciulli Vincenzo e Antonio Cavalli*, in Palazzo Cavalli.

1555 — Data della pala con lo *Sposalizio di Santa Caterina*, già nella chiesa del Buon Gesù, ora presso Carlo Piancastelli di Fusignano.

1567 — Data del ritratto dello storico Girolamo Rossi, nella Pinacoteca ravennate.

1579, 15 dicembre — Vien stipulato il contratto per il dipinto con le *Nozze di Canaan* nel refettorio di Classe a Ravenna, fra Pietro di Bagnacavallo, abate di Classe, e Luca Longhi, con il figlio Francesco; il prezzo è stabilito in 200 scudi d'oro (Cappi).

1580 — Data della pala con l'*Invenzione della Croce*, in San Domenico di Ravenna.

1580, 12 agosto — Luca Longhi muore in Ravenna di catarro contagioso, e viene sepolto nella chiesa dei Domenicani (Cappi) [1].

* * *

Luca Longhi, ravennate, nelle sue prime opere palesa un'attinenza alla scuola emiliana, reminiscenze di Lorenzo Costa, del Francia, del Palmezzano forlivese, e qualche carattere desunto da Raffaello per la via d'Innocenzo da Imola e del Bagnacavallo. In una pala primitiva, ora al Municipio di Sant'Arcangelo di Romagna, con la *Madonna in trono, San Francesco, San Giorgio e un guerriero committente* (fig. 402), il pittore è an-

[1] Bibliografia su Luca Longhi: Vasari, *Le Vite*, ed. Milanesi; Cappi, *Luca Longhi*, Ravenna, 1853; Ricci, *La Galleria di Ravenna*, in *Le Gallerie Nazionali italiane*, III, 1897; Ricci, *Raccolte artistiche di Ravenna*, Bergamo, 1905.

cora quattrocentesco, quantunque cerchi sciogliere le linee antiquate, facendo irrompere a destra il vindice santo su bianco cavallone. Quasi impaurito, però, di tanta novità compositiva,

Fig. 402 — Sant'Arcangelo di Romagna: Municipio. Luca Longhi: Pala d'altare.

dipinge il committente, al primo piano, arcaisticamente minuscolo. Non si comprende bene se il metter in azione San Giorgio in lotta contro il drago, sia indizio di libertà rinnovatrice o sem-

plice ricerca di accozzar motivi, trasportandoli fuor di posto nella solenne pala, in cui la Madonna, in trono di pietra absidato, spicca

Fig. 403 — Ravenna, Accademia BB. AA.
Luca Longhi: *Deposizione.*
(Fot. Alinari).

sopra un drappo disteso, mentre poggia i piedi sopra un ricco tappeto. È probabile che il pittore non si desse ragione del suo capriccio, e semplicemente, dovendo rappresentar San Giorgio in

armi forbite, vincitore del drago, lo figurasse come di consueto, con la figlia del Re impaurita, genuflessa, in attesa della liberazione. Ma la forma è meschina, il movimento è accennato, come in gioco, tutto è in ritardo, tutto ristagna nella composizione di Luca Longhi. Quel quadro è già del 1541, a mezzo del cammino della

Fig. 404 — Ravenna, Chiesa di Sant'Agata.
Luca Longhi: *Le Sante Agata, Caterina, Cecilia.*
(Fot. Alinari).

vita del pittore. Ed egli continua, anche in seguito, a richiamar vecchie forme, come nel *Cristo morto*, retto da due angioli fra due Santi, nell'Accademia di Belle Arti a Ravenna (fig. 403). In esso il motivo antonelliano e belliniano del Cristo sostenuto, accarezzato, pianto dagli Angioli, trova una ripetizione assai fredda, ricavata forse dagli echi del Palmezzano. Anche l'ancona di Raffaello, la *Santa Cecilia* di San Giovanni in Monte a Bologna,

ha, come in tutta l'arte emiliana, i suoi riflessi nell'arte del Longhi, ad esempio nelle *tre Sante*: *Caterina, Agata e Cecilia* (fig. 404), della chiesa di Sant'Agata a Ravenna; ma le forme romane

Fig. 405 — Roma, presso Paolo Letta. Luca Longhi: *Adorazione dei Pastori.* (Per cortesia di Corrado Ricci).

perdono la loro forza, si riducono, si lustrano, si puliscono alla maniera del vecchio Francia.

Da Raffaello prende motivi, non tipi. Uno dei motivi preferiti è tratto dalla *Madonna del velo*. Il Longhi fa che Maria genuflessa non più adori la sua creatura, ma la scopra agli occhi ru-

sticani, nel quadro dell'*Adorazione dei Pastori* dell'Accademia di Belle Arti a Ravenna, come più tardi nell'altro presso Paolo Letta in Roma (fig. 405). In questo, però, la Vergine e i pastori, specialmente la Vergine, rivelano un elemento nuovo entrato

Fig. 406 — Ravenna, Casa Nadiani Monaldini.
Luca Longhi: *Madonna della Rosa.*
(Fot. dell'Istituto d'Arti Grafiche, Bergamo).

nella compagine pittorica del Longhi: il Parmigianino. E più questo elemento si manifesta nella *Madonna della Rosa* di casa Nadiani-Monaldini a Ravenna (fig. 406). Quel gran signore della moda artistica italiana a mezzo il Cinquecento conquista il piccolo ravennate, non solo nella pittura sacra, ma anche nel ritratto, e ne fan prova quelli dello storico Girolamo Rossi (fig. 407), come gli altri del medico Giovanni Arrigoni (fig. 408) e del ca-

pitano Raffaele Rasponi (fig. 409), tutti nella pinacoteca ravennate, i due ultimi nell'asse di un ovato, il primo sull'asse mediano di un rettangolo. Quello sforzo d'infilar idealmente teste, colli, busti nella linea media, e di bilanciar le mani su quella perpendicolare, rende tutto rigido, impietrito. Quando l'impacciato pittore esce dalla compassata guida della ragion simmetrica cade nello squilibrio e nello sgangherato: quando fece, nel 1544,

Fig. 407 — Ravenna, Accademia BB. AA.
Luca Longhi: ritratto dello storico *Girolamo Rossi*.
(Fot. dell'Istituto d'Arti Grafiche, Bergamo).

la *Madonna con Santi e i fanciulli Vincenzo e Antonio Cavalli* (fig. 410), la composizione cadde verso sinistra. A riparare alla caduta, Luca Longhi appiccicò un angiolo dietro Maria a destra, senza riuscir a togliere lo squilibrio del quadro. Ancora alla fine della vita, dipingendo in San Domenico a Ravenna l'*Esaltazione della Croce* (fig. 411), dopo la prova del legno del sacrificio divino sul defunto, non riesce a dispor le figure lungo le trasversali contrastate dalle orizzontali, e a spiegar quel soggetto. Voleva dire, voleva esprimere; ma la materia che aveva

nelle mani era sorda; voleva stenderla, ma non era duttile; si studiava di regolarla, e la legava e la immobilizzava nei colori smorti, annacquati e freddi.

Una delle opere maggiori di Luca Longhi, eseguita prima

Fig. 410 — Ravenna, Casa Cavalli.
Luca Longhi: *Madonna, Santi e i fanciulli Cavalli.*
(Fot. dell'Istituto d'Arti Grafiche, Bergamo).

della sua fine, è il *Convito per le Nozze di Cana* (fig. 412), del refettorio di Classe a Ravenna. Il pittore certo ebbe la visione del grande esemplare dello stesso soggetto dipinto da Paolo Veronese a Venezia, quello condannato dagl'Inquisitori; ma

della scena ampia e sonora, tutta festante di luci e di colori, non ricordò se non qualche tipo, il moro, un nanetto e il gatto. L'ampio scenario di Paolo venne ridotto, impicciolito, ristretto

Fig. 411 — Ravenna, Chiesa di San Domenico.
Luca Longhi: *Ritrovamento della vera Croce.*
(Fot. dell'Istituto d'Arti Grafiche, Bergamo).

di proporzioni, chiuso da un muro fiancheggiato da due scale, su cui ascendono i portatori di vivande. Un piano si stende su quel muro, e, al limite di esso, di qua e di là, son due alti pie-

Fig. 412 — Ravenna, Biblioteca Classense. Luca Longhi: *Le Nozze di Cana.*
(Fot. Alinari).

distalli con la faccia anteriore scavata da nicchie. Tra i piedestalli è una sbarra, di là della quale si vedono aperture come di abside aperta, e a questo fabbricato vanno uniti due casotti per la cucina, simmetricamente disposti, poveramente fabbri-

Fig. 413 — Venezia, Ca' d'Oro.
Barbara Longhi: *Madonna col Bambino e una Santa.*
(Fot. Alinari).

cati. La magnificenza veronesiana, ricordata nelle due nicchie con statue, si perde nella nudità del muro, delle alte rampe, dei piedistalli enormi, delle aperture rettangolari dei muri di fondo, dei casotti da burattini.

La simmetria tradizionale del vecchio pittore non può essere vinta da nuove abitudini, così che, dietro la mensa, stanno due

gruppi di personaggi ammantati. Le regole della simmetria tiranneggiano la composizione, che vorrebbe pure liberarsi alquanto; e i più svariati ricordi di tipi si mescolano in quella. Presso Cristo è un vecchio, che richiama tipi senili di Giambellino, e dall'altro lato è la Vergine ancor memore di Lorenzo Costa, mentre la dama, a capo della tavola a sinistra, par derivare dalle eleganze parmigianinesche, e il convitato, che si volge allo spettatore da sinistra, come l'altro appresso a lui, di profilo, e il personaggio del gruppo di fondo, col bianco colletto, son presi a prestito da Paolo, che invano ispirò il vecchio romagnolo chiuso nei circoli viziosi della sua arte antiquata. Ma pur non riuscendo Luca Longhi a seguir il nuovo astro dell'arte, egli ci dimostra, col suo tentativo, che i suoi eclettici amori non eran terminati neppure al limitar della vita. Come il Cananeo della leggenda, egli era pronto a sacrificare a nuovi dei, più grandi e più attuali[1].

[1] Catalogo delle opere:

Berlino, Museo, n. 117: La *Vergine in trono con i Ss. Sebastiano e Francesco.*

Brescia, Raccolta Lechi (già): Lo *Sposalizio di Santa Caterina* (Cappi).

Ferrara, San Benedetto: La *Circoncisione.*

— Pinacoteca; San Vito: La *Circoncisione.*

— Raccolta Costabili (già): Lo *Sposalizio di Santa Caterina* (Cappi).

Fusignano (Romagna), Collezione Carlo Piancastelli: Lo *Sposalizio di Santa Caterina* (1555).

Forlimpopoli, San Rofillo: *Santa Lucia*; *San Rofillo* (Cappi).

Leningrado, Romitaggio: *Santa Caterina.*

Milano, Brera, n. 461: La *Vergine con il Bambino e i Ss. Paolo e Antonio da Padova.* Firmato « Lucas de Longhis pingebat MDXXXVIII ». Proviene da San Domenico di Ravenna.

Nivaagard (Danimarca), Galleria Hage: *Sacra Famiglia con Santo Stefano.*

Padova, Pinacoteca, n. 99: La *Circoncisione*; n. 665; *Santa Caterina* (1562).

Palermo, Collezione Chiaramonte Bordonaro: La *Madonna col Figlio, San Giuseppe e Santa Caterina.*

Ravenna, Arcivescovado, Oratorio di Sant'Andrea: La *Deposizione*, l'*Ascensione*, *San Cristoforo.*

— Sant'Agata: Le *Sante Agata, Cecilia e Caterina.*

— Sant'Apollinare in Classe, Refettorio: Le *Nozze di Cana.*

— San Domenico: Il *ritrovamento della Croce.*

— — 14 quadretti con i *misteri della Vergine.*

— San Giovanni Evangelista: *Sacra Famiglia.*

— Santa Maria Maggiore: *San Pietro visita Sant'Agata in carcere.*

— San Vitale: Un *miracolo di Sant'Ursicino* (Cappi).

— — Sagrestia: La *Vergine con il Bambino, San Sebastiano e altri Santi.*

— Accademia di Belle Arti, n. 14: *Sposalizio mistico di Santa Caterina.* Firmato « Lucas de Lungis ravennas pingebat nonis 7bris 1529 ».

— — n. 15 e n. 16: *Adorazione dei pastori.*

— — n. 17: *Cristo morto, fra San Bartolomeo e l'abate del monastero di Classe*: *Antonio da Pisa.*

Ravenna, Accademia di Belle Arti, n. 20: *Ritratto di Gerolamo Rossi.* Firmato « Luchas de Longhis Ravennas pingebat MDLXVII ».

— — n. 21: *Ritratto del medico Giovanni Arrigoni.*

— — n. 22: *Ritratto di Raffaele Rasponi.*

— — n. 23: La *Vergine con il Bambino fra i Ss. Apollinare, Benedetto, Paolo e Barbara.* Firmato « Lucas de Longis ravennas pingebāt ». Proviene dalla chiesa di Santa Barbara.

— — pala con la *Madonna e i Ss. Francesco, Giorgio e un committente.*

— — Le *Nozze di Cana.*

— Palazzo Cavalli: La *Vergine con il Bambino, i Ss. Vincenzo Ferreri e Antonio abate, e i ritratti di due bambini Cavalli.*

— — *Ritratto di un Cavalli.*

— Casa Nadiani Monaldini: L'*angelo porta corone a Santa Cecilia e a Valeriano.*

— Raccolta Ginnasi Monaldini (già): La *Vergine con il Bambino, la Maddalena e San Giovannino.* (Cappi).

— Raccolta Lovatelli (già): La *Vergine che adora il Bambino dormiente* (Cappi).

— presso la principessa Murat (già): La *Coronazione della Vergine* (Cappi).

— Raccolta Rasponi (già): *Sacra Famiglia* (Cappi).

Roma, Galleria Colonna, n. 141: La *Sacra Famiglia e San Francesco.*

— presso il sig. Paolo Letta: L'*Adorazione dei Pastori.*

Sant'Arcangelo di Romagna, Chiesa dei Francescani: La *Vergine con il Bambino e i Ss. Francesco e Giorgio* (Cappi).

Verona, Pinacoteca, n. 179: La *Sacra Famiglia* (è attribuita anche al Bagnacavallo).

Vicenza, Pinacoteca, n. 53: La *Vergine che allatta il Bambino.*

A Luca Longhi sono attribuite opere parecchie di sua figlia Barbara, ad esempio la *Madonna col Bambino e una Santa* nella Ca' d'Oro a Venezia (fig. 413), ove si vedono, come nella *Madonna col Bambino* della Galleria di Brera a Milano, le forme parmigianinesche-raffaellesche del padre in veste infantile, intenerite, con grazie di bambola. Il colore si mantiene nella gamma paterna, chiaro, tenue, rosato.

IV.

LA TRADIZIONE DI RAFFAELLO.

10.

ANDREA SABATINI, detto ANDREA DA SALERNO

LA VITA. - BIBLIOGRAFIA. - L'OPERA: Riflessi della maniera lombarda di Cesare da Sesto e di motivi raffaelleschi in un gruppo di pitture: l'" Adorazione de' Magi " della Sagrestia dei Gerolamini a Napoli, la " pala d'altare " per la Badia della Trinità della Cava, l'altra della Galleria Nazionale di Napoli, la " Pietà " della Galleria Strossmayer a Zagabria, il " polittico " della chiesa dei Ss. Severino e Sossio, e il " Battesimo di Cristo " nella Badia della Trinità della Cava. - Chiarezza compositiva nelle opere ove si sente l'influsso di Fra' Bartolommeo: ad esempio, l'" Adorazione de' Magi " del Museo Nazionale di Napoli. - Ricerca d'effetti grandiosi nel " San Niccolò da Bari " della Galleria Nazionale, e nel " San Benedetto " dello stesso Museo. - In quest'opera, e specialmente nelle due parti di predella con " Storie del Santo ", il Sabatini intravvede il problema pittorico dei seguaci di Fra' Bartolommeo. - CATALOGO DELLE OPERE.

— Andrea da Salerno, di cognome Sabatini, nasce, secondo la critica più recente (G. FRIZZONI, *Arte italiana del Rinascimento*, Milano, 1891, pag. 62; A. DE RINALDIS, *Guida del Museo Nazionale di Napoli*, Napoli, 1911, I, pag. 373), in epoca posteriore al 1480, data dal suo poco attendibile biografo, il DE DOMINICI (*Vite dei Pittori*, Napoli, 1840-46). G. FILANGIERI indica il 1484 come anno di nascita (*Documenti per la storia delle arti e delle industrie napoletane*, Napoli, 1883-1891, vol. VI).

— La critica moderna nega concordemente il suo alunnato presso Raffaello, attestato dal DE DOMINICI. Non è precisato il suo maestro, ed il FRIZZONI (op. cit., pag. 63 e segg.) accenna ad influsso di Cesare da Sesto, mentre il ROLFS (*Geschichte der Malerei Neapels*, Lipsia, 1910, pag. 181) lo suppone scolaro di Antonio Solario detto lo Zingaro.

1510, 20 settembre — Stipula in Napoli con gli eredi del nobile Giovanni della Corte un contratto per una pala d'altare da

collocarsi in Sant'Arcangelo di Cava (FILANGIERI, cit., VI, pag. 399).

1510, 29 novembre — Riceve il pagamento per la pala suddetta (FILANGIERI, v. VI).

1512, 1 gennaio — Dipinge una *Madonna* per Terra Pulcini, (oggi Buccino) (cfr. FILANGIERI, id).

1513 — Secondo una notizia riferita dal FRIZZONI (op. cit., pag. 63), dipingerebbe nella chiesa di S. Gaudenzio a Napoli, insieme con un pittore lombardo, Andrea Solari, che il Frizzoni crede erroneamente nominato in luogo di Cesare da Sesto.

1518 — Sembra, da oscuri documenti di Montecassino, che attendesse alla pittura di un'icona, o tavola d'altare (A. CARAVITA, *I codici e le arti a Monte Cassino*, Monte Cassino, 1870, III, pag. 20).

1523 — Data iscritta sulla pala d'altare in S. Giorgio a Salerno (FRIZZONI, op. cit., pag. 69).

1524, 28 maggio — Gli è allogata dal Monastero della Trinità di Cava una *cona* con la *Vergine e i Ss. Marco e Andrea* (FILANGIERI, sudd.).

1529 — Per incarico dell'abate don Crisostomo napoletano, comincia a dipingere l'ancona grande per il monastero di Monte Cassino. Ne ha pagamenti nel febbraio (CARAVITA, op. cit., pag. 21 e 22).

1530, 10 luglio — Da Monte Cassino si reca a Gaeta con certo M.º Felice (FILANGIERI, cit.).

1530, 18 maggio — Doratura della pala grande di Monte Cassino (CARAVITA, op. cit., pag. 23).

1530, 6 novembre — Si accenna vagamente ad un pagamento di opere in Cava dei Tirreni (CARAVITA, ibid.).

1530 — In quest'anno don Francesco Pinto fonda la cappella Pinto nella chiesa di S. M. delle Grazie in Vallo della Lucania e l'arricchisce d'una pala dipinta da Andrea da Salerno (L. ACCARDI, *S. Maria delle Grazie in Vallo della Lucania* in *Napoli Nobilissima*, 1923, fasc. 1, pp. 13-14).

1530, 4 novembre — Testamento di Andrea da Salerno ammalato a Gaeta. Vi si parla della grande icona di Monte Cassino CARAVITA, op. cit., pag. 31).

1530 — Muore il Sabatini in Gaeta (CARAVITA, cit., vol. III; FILANGIERI, cit., v. VI).

1531, 28 luglio — Pagamenti agli eredi di Andrea. L'ultimo è del 21 ottobre. (CARAVITA, op. cit., pag. 24) [1].

* * *

Lo storiografo dell'arte napoletana del Seicento, il De Dominici, parla di Andrea Sabatini come di scolaro di Raffaello durante il periodo dei lavori per Papa Giulio II, e di suo aiuto alle pitture in Santa Maria della Pace, mentre quel poco che dell'arte raffaellesca si vede riflesso nelle opere del maestro salernitano è con ogni probabilità giunto a lui indirettamente, come ad altri pittori del mezzogiorno, traverso l'opera dell'eclettico lombardo Cesare da Sesto. Fu certo modello ad Andrea l'*Adorazione de' Magi* di questo maestro nella Galleria Nazionale di Napoli (fig. 414), ove son elementi raffaelleschi interpretati alla maniera lombarda dal seguace di Leonardo, figure e gruppi di figure alleggeriti da atteggiamenti ondulanti o tortili e mossi ad artificiose cadenze, un paesaggio frastagliato e lieve, una trasparente biondezza di carni. Il Lombardo, che è stato a Roma, vuol farsi monumentale: dalla *Madonna di Foligno* ricava il gruppo sacro; ingigantisce la

[1] Bibliografia su Andrea da Salerno: D'EUGENIO, *Napoli sacra*, ecc., Napoli, 1624; ANTONIO CARACCIOLO, *De sacris ecclesiae neapolitanae monumentis*, Napoli, 1645; DE DOMINICI, *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani*, Napoli, 1742-45; ORLANDI, *Abbecedario pittorico*, Venezia, 1753, p. 54; CELANO, *Delle notizie del bello... di Napoli*, Napoli-Palermo, 1792; A. CARAVITA, *I codici e le arti a Montecassino*, Montecassino, 1870; SIRET, *Dictionaire des peintres de toutes les Ècoles*, 1883; FRIZZONI, *Arte italiana del Rinascimento*, Milano, 1891; GAETANO FILANGIERI, *Indice degli artefici delle arti maggiori e minori*, ecc., Napoli, 1883-1891; SPINAZZOLA, *Napoli nobilissima*, IV, p. 4-9; X, p. 97-101; XI, p. 132-139; ID., *L'arte ed il Seicento in Napoli alla Certosa di San Martino*; W. ROLFS, *Gesch. der Malerei Neapels*, Lipsia, 1910; BURKHARDT, *Cicerone*, ediz., Lipsia, 1910, III, 883; A DE RINALDIS, *Guida del Museo Nazionale di Napoli*, parte II, Pinacoteca, Napoli, 1911 e 2ª ediz. 1928. L. ACCARDI, *Santa Maria delle Grazie in Vallo di Lucania ed un polittico di A. da S.* in *Napoli nobilissima*, V, S. III, 1922, pagg. 12-14; DE RINALDIS, nell'*Enciclopedia Italiana*, Roma, 1929, III, p. 206.

figura del re moro e le altre che l'attorniano; innalza dietro esse un adorno edificio romano. Ma il paesaggio lieve e pittoresco,

Fig. 414 — Napoli, Museo Nazionale. Cesare da Sesto: *L'Adorazione de' Magi.* (Fot. Alinari).

con ciuffi d'alberi frastagliati nella bruma del cielo, gli atteggiamenti cadenzati e come danzanti delle figure, l'esilità delle colonne nell'edificio marmoreo, danno ovunque il sopravvento

alla sua educazione lombarda. Anzi l'albero a destra, col tronco cilindrato e forte e i rami seminudi stampati sulla bianchezza del marmo, richiama in quest'opera di calligrafo infronzolito un motivo caro al grande rigido stilista di Lombardia: Bartolommeo Suardi, detto il Bramantino.

Fig. 415 — Napoli, Chiesa dei Gerolamini.
Andrea da Salerno: L'*Adorazione de' Magi*.
(Fot. Anderson).

La folla agghindata che nell'*Epifania* di Cesare da Sesto fonde il suo movimento arioso con quello delle masse boschive e di tutto il paese leggiero scompare nell'*Adorazione de' Magi* di Andrea, nella sagrestia della chiesa dei Gerolamini a Napoli (fig. 415), composta con elementare semplicità: Madonna e Bambino sopra un banco di pietra, davanti a una nicchia, San

Giuseppe in piedi, con le mani incrociate sul bastone e sulle mani poggiata la testa, i re Magi e un paggio dei re. Qualche eco umbro raffaellesca risuona nelle figure giovanili, ma forse traverso Cesare da Sesto; e la Vergine e Gesù con i tondi lineamenti ristampano in forme pedestri i moduli di Leonardo, da cui deriva anche il moto istantaneo del bimbo. L'insieme è fiacco, stentato, meschino: le dinoccolate figure dei giovani, mascherette di grazia, la Vergine, sciatta e sonnolenta, contrastano col grottesco San Giuseppe, che nello sforzo d'irrigidirsi e far da pilastro tende una gamba, e guata bieco dall'alto in posa di tiranno da marionette.

Sempre Cesare da Sesto è guida al Sabatini nel comporre la pala per la Badia della Trinità della Cava (fig. 416): si scorge in essa, nella Madonna arrotondata alla maniera lombarda, un ricordo della *Madonna di Foligno*, mentre il cumuio di nubi arricciolate e di putti dalle chiome fiammanti fa pensare a un'esterna imitazione delle pitture di Raffaello, tutte festoni e frastagli, nella volta della stanza d'Eliodoro. Queste impressioni dal Sanzio, forse romane, non hanno alcuna influenza vivificante nell'opera eseguita dal Sabatini a contorni festonati e meccanici, con forme ritagliate quasi a colpi di forbice in cartoncino e tinte di freschi colori.

Nessun accenno a motivi raffaelleschi nell'*Adorazione de' Magi* del Museo di Napoli (fig. 417), ove la Madonna avvolta in ampie calligrafiche circonvoluzioni di stoffe e di veli e il grosso bambino con boltraffiesche mani a forchetta imitano forme vinciane, e di Lombardia giunge il vecchio re con lanose chiome e vesti a pieghe ondate, spumeggianti. Forse quest'opera precede le altre con motivi raffaelleschi, tanto vi appare l'impaccio, l'inabilità del compositore, incapace di metter all'unisono le figure nei loro atteggiamenti di slancio caricato o di atona quiete, d'equilibrarne le proporzioni, di costruire l'informe paese.

Si rivede la Madonna con lineamenti tondi e grevi, come imbottiti, nella *Pietà* della Galleria Strossmayer a Zagabria (fig. 418), ove il tipo leonardesco di Cesare da Sesto riappare

nella testa sanguinosa di Cristo e nell'angelo carezzevole, dai lunghi cincinni alluminati, ma ad un tempo per la prima volta si nota nella struttura del sacro gruppo, e specialmente nell'im-

Fig. 416 — Salerno (presso), Badia della Trinità della Cava.
Andrea da Salerno: *Madonna col Bimbo.*
(Fot. Anderson).

magine della Maddalena, l'impressione da opere di Fra' Bartolommeo. Par che il nuovo modello insegni all'inabile compositore delle due *Epifanie* le regole della costruzione: le masse delle figure, ampie e solide, e le masse dei colli nel fondo, assumono un chiaro significato plastico-architettonico. Singolare è il paese, veduto nella sua sintesi da un occhio che par educato alla scuola

Fig. 417 — Napoli, Museo Nazionale.
Andrea da Salerno: L'*Adorazione de' Magi*.
(Fot. Alinari).

del Bramantino, specialmente a chi guardi l'albero spinoso e le case cubistiche.

Forti contrasti di masse in ombra e in luce, di tinte chiare e di tinte scure, un colore denso che par foggi nello spessor della creta immagini, case, rocce lontane, aggiungono forza a que-

Fig. 418 — Zagabria, Galleria Strossmayer. Andrea da Salerno: *Pietà*. (Fot. Zvoker).

st'opera, che meglio delle precedenti rivela una nota personale nella maniera del maestro salernitano.

Nel dipingere il polittico della chiesa dei Santi Severino e Sossio (fig. 419), il Sabatini ritorna ai modelli di Cesare da Sesto, componendo il sorridente gruppo della Madonna col Bambino entro un nimbo di nuvole e d'angeli festanti, e stampando su quelli del maestro lombardo i tipi dei Santi Giovanni Battista e Antonio Abate. Appena lo schema della *Crocifissione* si allaccia

a quello di Fra' Bartolommeo; altrove, domina in tutto l'elemento lombardo, nel sorriso della Vergine e di Gesù, nella gentilezza impreziosita del profilo di Santa Caterina, nei contorni ondulanti, carezzevoli. E sebbene manchino a quest'opera la singolare forza plastica e la solidità della *Deposizione* di Zagabria, vi si nota un equilibrio compositivo ignoto alle prime, uno studio d'incatenamenti ritmici tra le varie figure, una pretesa d'eleganza, che sebbene assai ricercata, assai artificiosa, libera il maestro dalla povertà della sua maniera giovanile, sciatta, dimessa, dalla volgarità dei materiali aspetti.

Questa chiarezza compositiva rialza il livello dell'arte di Andrea Sabatini dalla povertà dei suoi esordi nell' *Adorazione de' Magi* al Museo Nazionale di Napoli (fig. 420), ove continuiamo a vedere accanto agli elementi derivati da Cesare da Sesto l'imitazione di Fra' Bartolommeo, soprattutto nella figura ampiamente drappeggiata della Vergine, di tipo affine a quello di Fra' Paolino da Pistoia e di altri seguaci del Frate, e più ancora nell'unità costruttiva del gruppo triplice e delle grandi rovine ad anfiteatro. La Madonna e San Giuseppe trattengono con le mani il fanciullino che scivola verso terra, toccando il vaso prezioso offerto dal re; e la figura così giustamente bilanciata di Maria china a seguire il moto del fanciullino, e le linee argutamente inviluppate di San Giuseppe e del piccolo Gesù, paion nascere in ritmo dai cerchi delle muraglie. La scena è composta di poche figure, come sempre dal Sabatini, pago di far apparire dietro i re magi, ritagliati sul fondo di cielo come su carta azzurra, un simulacro di corteo, nel trio puerile e goffo di un servo a cammello, di uno a cavallo e di uno a piedi, sperduti nel lembo sfumato di campagna, come fantocci in un deserto. Ma nonostante tutte le sue limitazioni, qui rese meno evidenti da una calcolata semplicità, Andrea da Salerno mostra d'aver appreso, dagli esempi di Fra' Bartolommeo, leggi di misura e di ritmo a lui prima ignote, e di seguirle anche nell'impostare con placido equilibrio compositivo, entro la lunetta della cimasa, la figura della Religione e la gran croce che poggia sulle sue spalle.

Nessun principio architettonico, ma uno schema puramente calligrafico, regge invece la scena del *Battesimo di Cristo* (fig. 421),

Fig. 419 — Napoli, Ss. Severino e Sosio. Andrea da Salerno: Polittico. (Fot. Anderson).

nella Badia della Trinità della Cava vicino a Salerno, ove tutti gli elementi derivano da Cesare da Sesto, anche i due angioli imitati da quelli di Andrea del Verrocchio e di Leonardo nel *Bat-*

tesimo degli Uffizi. Le due lunghe figure del Battista e di Gesù, atteggiate in cadenza, quasi danzando chiudono entro una cornice ovale, come entro specchio, le due agghindate figurine. È

Fig. 420 — Napoli, Museo Nazionale.
Andrea da Salerno: L'*Adorazione de' Magi*.
(Fot. Alinari).

un'opera molto superficiale, di maniera ricercata e infronzolita: una sacra scena ridotta a balletto, in contrasto sgradevole con la pretesa michelangiolesca del nudo di Cristo.

Qualche traccia di questa tendenza calligrafica della linea compositiva si scorge anche nel quadro della Pinacoteca Nazionale di Napoli, raffigurante *San Niccolò da Bari in trono fra le*

Fig. 421 — Salerno (presso), Badia della Trinità della Cava.
Andrea da Salerno: *Battesimo di Cristo.*
(Fot. Anderson).

tre fanciulle povere e i tre giovani resuscitati (fig. 422); ma qui riprende il sopravvento l'influsso di Fra' Bartolommeo, di cui Andrea Sabatini vuol rendere, più che la compostezza architettonica, l'enfasi retorica nel Santo ingrandito e drappeggiato

con pompa. Ne risulta un effetto barocco: il baldacchino bartolomeesco gira dietro le spalle del Vescovo e par adatti le sue pieghe al cono della mitra; i due angeli, tratti dalle ancone del frate, sgambettano nell'aria; e sembra che a quel movimento partecipi il paese messo insieme d'elementi disparati, con as-

Fig. 422 — Napoli, Museo Nazionale
Andrea da Salerno: *Miracoli di S. Nicola da Bari.*
(Fot. Anderson).

soluta incapacità costruttiva. Il colore ha la tonalità consueta al Sabatini: carni bionde, un lieve cangiantismo nelle vesti delle tre fanciulle, in cui dominano note fresche di giallo e di verde. Il verde, tinta prediletta dal pittore, riappare più intenso nella tenda e nelle vesti del primo giovane a destra. E anche in questa opera, ove si scorge lo sforzo del pittore per uscir dalla sempli-

cità dello schema consueto, sono particolari notevoli, come la figura della fanciulla in primo piano, modellata con schietta grazia nel suo atteggiamento raccolto di comunicanda.

Fig. 423 — Napoli, Museo Nazionale.
Andrea da Salerno: *S. Benedetto e altri Santi.*
(Fot. Anderson).

Tra gli esempi migliori della maniera bartolomeesca di Andrea Sabatini è l'ancona raffigurante *San Benedetto in trono fra sei Santi,* nel Museo Nazionale di Napoli (fig. 423), ove egli riesce

per la prima volta a raggiungere, senza cader nella parodia, un effetto monumentale, disponendo le grandi figure nell'ambiente chiuso. Da Raffaello, seguace di Fra' Bartolommeo nella *Trinità* di San Severo a Perugia, derivano le dolci fisionomie dei due Santi monaci in fondo; e i quattro Dottori seduti in primo piano, con teste vivacemente caratterizzate, compongono, con le

Fig. 424 — Napoli, Museo Nazionale.
Andrea da Salerno: *Vestizione dei Ss. Mauro e Placido.*
(Fot. Anderson).

giovanili figure in piedi, due piramidi a contorni liberamente ondati, fra cui s'innalza, fissa in maestà, l'immagine del Santo abate. Anche l'ombra, addensata nell'interno, tra sprazzi di luce che avvivano oggetti e figure, mostra come qui Andrea Sabatini abbia saputo intendere il suo modello; e più lo dimostrano le due *Storie del Santo* nello stesso Museo, parti della predella composta per quest'ancona (figg. 424 e 425). Qui i gruppi dei monaci, con

piccole teste modellate sugli esempi di Fra' Bartolommeo, tra intonazioni verdine di monti e di cielo, vestiti di freschi colori, appaiono come logori, inteneriti da un'atmosfera sfumata e morbida. Molte figure mancano di proporzioni, lascian sentire

Fig. 425 — Napoli, Museo Nazionale.
Andrea da Salerno: *Ss. Benedetto, Mauro e Placido.*
(Fot. Anderson).

la debole impalcatura, i paesi sono rudimentali; ma il mediocre pittore del mezzogiorno sembra intravveda, traverso gli esempi a lui cari del forte Domenicano, il principio pittorico che in Toscana con Andrea del Sarto e i seguaci ha ben più ampio sviluppo [1].

[1] Catalogo delle opere:
Atrani, Collegiata della Maddalena: *Incredulità di San Tommaso.*
Aversa, Chiesa del Manicomio: *Epifania* (attribuita).
Cava dei Tirreni, Abbazia della Trinità: *Madonna in gloria.*
— — Disegni per gli stalli della sala capitolare (1528).

Cava dei Tirreni Abbazia della Trinità: Affreschi con *San Benedetto e Monaci*; e un *Giudizio Universale* (nella cappella mortuaria).
— — *Battesimo di Cristo* (dal Frizzoni assegnato a Cesare da Sesto).
— Pinacoteca: I *Ss. Placido e Mauro.*
— — Le *Ss. Giustina e Scolastica.*
— — *Natività.*
— — *Martirio di San Giuliano.*
Caserta, Palazzo Reale, Camera da letto: *Crocifissione.*
Eboli, San Francesco, Sagrestia: Tavola con la *Madonna, il Figlio e angioli*; di sotto i *Ss. Giovanni Evangelista e Francesco* (FRIZZONI).
— Santa Maria della Pietà: *Assunta.*
Gaeta, Annunciata: *Annunciazione* (FRIZZONI).
— — *Assunzione della Vergine.*
— Monte della SS. Trinità: *Battesimo di Cristo.*
Massalubrense, Santa Maria delle Grazie: Tela con la *Madonna delle Grazie.*
— Duomo: Pala dell'altar maggiore (att. a Andrea da Salerno e a Marco Cardisco).
Montecassino, Abbazia: I *Ss. Mauro e Placido.*
— — *S. Placido e un devoto.*
— — *Battesimo di Cristo* (?)
— Cappella del Collegio: *Madonna, Bambino e S. Giovanni.* Le *Ss. Giustina e Scolastica.*
— Chiesa: Lunetta con la *Madonna e il Bambino* (affresco scoperto dal Caravita).
— Pinacoteca: Sei quadri della *vita di San Benedetto.*
Napoli, San Gennaro dei Poveri: Sei affreschi della *vita di San Gennaro* (già agli Incurabili).
— San Gaudioso, coro: Affreschi: *Sibille, Angioli e putti*, (perduti).
— Santa Maria delle Grazie: *Sant'Antonio da Padova.*
— — (Sagrestia): *Madonna e i Ss. Mauro e Andrea* (di scuola).
— — Affreschi (perduti).
— Museo Nazionale: *Adorazione de' Magi.*
— — *Adorazione de' Magi.*
— — *S. Benedetto fra i Ss. Mauro e Placido.*
— — *Miracolo di San Francesco.*
— — *S. Nicola di Bari.*
— San Giorgio dei Genovesi: Altar maggiore.
— — *Madonna e storie di San Giorgio.*
— Santa Maria della Neve: *Battesimo di Cristo*, affresco.
— Palazzo Reale: *Madonna col Bambino.*
— Santi Severino e Sosio: *Madonna col Bambino, angeli e Santi.*
Parigi, Museo del Louvre: La *Visitazione* (già nel convento di San Polito).
Piano di Sorrento, San Michele: *Madonna e San Francesco di Paola* (affresco).
Ravello, Duomo: *San Sebastiano e Assunzione* (ai lati di una tavola del 1200).
Salerno, Duomo: *Pietà e quattro Santi.*
— San Giorgio: *Vergine, Santi e devota* (1523).
— — *Decapitazione di San Giorgio.*
— — *San Gregorio Magno.*
— Sant'Agostino: *Madonna e Santi.*
Sant'Egidio del Monte Albino, Santa Maria Maddalena in Aronillis: Polittico.
Scala, Duomo: *San Sisto papa.*
— — *Ecce Homo.*
Vallo di Lucania, Santa Maria delle Grazie: Polittico, *Madonna tra i Ss. Antonio e Pantaleone*; in alto la *Crocifissione tra i Ss. Gennaro e Domenico* (circa il 1530).

IV.

LA TRADIZIONE DI RAFFAELLO.

II.

PITTORI NAPOLETANI RAGGIUNTI DA INFLUSSO RAFFAELLESCO

LA VITA. - BIBLIOGRAFIA. - L'OPERA. - CATALOGO DELLE OPERE. — Di Giovan Antonio d'Amato il Vecchio, a cui il De Dominici assegna importanza di maestro. - Come quello scrittore s'industri a collegare a Roma e a Raffaello la pittura napoletana. - Giacomo da Cosenza, Bernardino Lama, e Giovan Filippo Criscuolo, prossimi il primo e il terzo ad Andrea da Salerno, sotto l'influsso raffaellesco. - Francesco Curia, grande maestro, tocco appena dall'arte dell'Urbinate. - Scarse e lontane reminiscenze raffaellesche tra impressioni veneziane in Girolamo Imparato e in Fabrizio Santafede. - Di Ippolito Borghese seguace del Santafede. - Di Belisario Corenzio, che continua la tradizione artistica napoletana, conscio però di Venezia, nelle sue fastose composizioni.

Una grande importanza di maestro è assegnata dal De Dominici a Giovanni Antonio d'Amato il Vecchio (1475-1555) che avrebbe erudito nell'arte il nipote omonimo, come Giovan Bernardo Lama ed altri. Poco poteva insegnare il meschino pittore, di cui si mostra un saggio di *Tre Arcangeli* nella chiesa dei Santi Severino e Sosio (fig. 426): piatti i volti con arco di sopracciglia soprelevato, arrotolate a cincinni le chiome a imitazione delle adorne leggiadre capigliature del Perugino; informi i busti; disfatte e legnose le mani. Le scipite fisionomie improntate a un sorriso melenso bastano ad assegnare al ritardatario e vacuo pittore l'infimo posto nella schiera dei pittori napoletani del '500 [1].

---

[1] Il De Dominici scrive che Giovan Antonio d'Amato il Vecchio fu alla scuola di Silvestro Buono, il quale morì quando quegli aveva 10 anni; e racconta che, per la venuta di Carlo V a Napoli nel 1535, ebbe incarico di apparar di figure l'arco di trionfo, incarico che il pio pittore rifiutò per non dipinger « Ninfe seminude ».

Catalogo delle opere attribuite a Giovan Antonio d'Amato il Vecchio:
Napoli, Sant'Agostino: *Sant'Agostino e Santa Lucia*, affreschi (De Dominici).

Il De Dominici si prova a stringere a Raffaello la pittura cinquecentesca napoletana; s'industria a far fuggire a Roma Giovan Filippo Criscuolo per « studiare le opere di Raffaello », e là, « si dice che da Perin del Vaga fosse assai ben diretto e ammaestrato nelle difficoltà dell'arte ». Quando lo storiografo

Fig. 426 — Napoli, Ss. Severino e Sosio.
Gio. Antonio d'Amato il Vecchio: i *Tre Arcangeli.*
(Fot. R. Sovrintendenza all'Arte della Campania).

napoletano non riesce a far fuggire a Roma i suoi artisti, trova Polidoro fuggito da Roma, al tempo del Sacco, che arriva in Napoli a educarli pur sulla via della fuga; e trova anche « uno scolaro di Raffaello che a Napoli si tratteneva » a istruire il Curia. A Roma dovevan far capo i pittori napoletani, e così Fabrizio

---

Napoli, Chiesa dell'Assunta a Castelnuovo: La *Vergine con il Bambino in gloria, angioli, Santi e anime del Purgatorio* (De Dominici).

— Santa Caterina: La *Vergine con il Bambino in gloria, le anime del Purgatorio, Santa Lucia e San Francesco di Paola* (De Dominici).

— Ss. Concezione degli Spagnoli, Cappella di San Carlo: Molti *Santi*, Affresco (De Dominici).

Santafede andò primamente per istruirsi a Roma, Francesco Imparato la visitò per istudio. Col progredire del tempo, dopo esser stati nell'Urbe, gli artisti accorrevano, o meglio il De Dominici li faceva accorrere, a Parma e a Venezia. Tre grandi mete erano apparse verso la fine del '500 ai pittori napoletani: Roma, Parma, Venezia. Così indicò il De Dominici, che in fondo, pure

---

Napoli, San Domenico Maggiore, Cappella Carafa: La *Vergine con il Bambino* (DE DOMINICI).
— Duomo: La *Vergine con il Bambino e vari Santi*, proveniente dalla chiesa di Sant'Agostino Maggiore (DE DOMINICI).
— San Giacomo degli Italiani: La *Natività*. (DE DOMINICI).
— — La *Vergine con il Bambino* (DE DOMINICI).
— San Leonardo: La *Vergine della Consolazione* (DE DOMINICI).
— San Lorenzo, Coro: La *Vergine fra due angeli* (DE DOMINICI).
— Santa Maria del Carmine a Chiaja: La *Vergine con il Bambino e i Ss. Giacomo e Andrea* (DE DOMINICI).
Santa Maria la Nova: Alcuni dipinti (CELANO). (Nelle note del CHIARINI è attribuita al nostro artista la tavola di *San Michele Arcangelo*, nella cappella omonima).
— San Nicola alla Dogana: Affreschi nella tribuna, poi guasti dal fuoco (DE DOMINICI).
— San Pietro ad Aram: La *Vergine con il Bambino e i Santi Gregorio papa, Benedetto, e un Vescovo* (DE DOMINICI).
— San Pietro in Vincoli: La *Santissima Concezione*, guasto da ridipintura (DE DOMINICI).
— San Severino: Una tavola con alcuni *angeli* (DE DOMINICI).

Poco sappiamo anche del nipote Giovan Antonio d'Amato il Giovane, nato circa il 1535, morto nel 1598. La data della sua pala sull'altar maggiore della chiesa di Santa Visitapoveri era 1571, secondo il DE DOMINICI stesso.

Elenco delle opere attribuite a Giovan Antonio d'Amato il Giovane:

Napoli, Sant'Andrea: La *Vergine in gloria e i Ss. Andrea e Francesco d'Assisi* (DE DOMINICI).
— Banco e Monte dei Poveri: La *Vergine e San Giuseppe che raccomandano il popolo a Gesù Bambino*; in alto l'*Eterno e lo Spirito Santo* (CELANO).
— Santi Bernardo e Margherita: L'*Immacolata Concezione* (CELANO).
— San Domenico Maggiore: La *Vergine con il Bambino e i Santi Reginaldo e Raimondo* (DE DOMINICI).
— Gerolamini: La *Deposizione della Croce* (CELANO).
— Santa Maria di Loreto: La *Vergine della Pietà* (SIGISMONDO).
— Santa Maria Visitapoveri, Altar Maggiore: La *Vergine in gloria, i Santi Andrea Apostolo e Gregorio Papa, e le anime del Purgatorio* (DE DOMINICI).
— San Giuseppe a Chiaja: *Sant'Ignazio di Lojola* (DE DOMINICI).
— Monte dei Poveri Vergognosi: La *Vergine col Bambino in Gloria* (CELANO).
— San Nicolò alla Dogana: La *Vergine della Redenzione* (DE DOMINICI).
— Santa Patrizia: Pala d'altare: La *Morte della Vergine, San Luca, San Giovanni Battista*, l'*Incoronazione della Vergine, San Placido, Sant'Antonio da Padova*, la *Natività*, la *Resurrezione*, l'*Adorazione dei Magi*.
— — Pala d'altare: La *Vergine in gloria e angeli, San Giovanni Battista, San Pietro Apostolo*.
— — Pala d'altare: *Due sante Vergini*, nella predella *Varie azioni del Redentore* (DE DOMINICI).
— Santi Severino e Sosio: *Arcangeli*.
— — *La Regina degli angeli*.
— San Tommaso d'Aquino: *San Tommaso in orazione* (CELANO).
— SS. Trinità Maggiore: *San Francesco Borgia in orazione* (CELANO).

essendo a corto di notizie, od offrendole di propria fabbrica, giustamente intravvide il cammino dell'arte nella bella Partenope.

Fig. 427 — Napoli, Montecalvario.
G. da Cosenza: *Madonna e Santi.*
(Fot. R. Sovrintendenza all'Arte della Campania).

Al periodo della pittura napoletana sotto l'influsso raffaellesco si può assegnare il quadro della chiesa di Montecalvario a Napoli (fig. 427), opera di Giacomo da Cosenza, ove sembra

veder le forme dell'Urbinate trasmesse da Cesare da Sesto, che gli fece applicare lo sfumato, specie nella *Vergine col Bambino*, e negli angioli che la incoronano. È un dipinto condotto con tranquillità, senza pretese, arcaistico nelle figure dei Ss. Francesco e Benedetto, ingrandite, tirate su con uno schema di verticali.

Altro contemporaneo a quel pittore è Bernardino Lama [1], migliore del D'Amato. Nella *Deposizione* ai Ss. Severino e Sosio, si nota qualche contorcimento alla Marco Pino, ma in generale la

---

[1] Notizie su Giovan Bernardo Lama:

1508 — Secondo il De Dominici, Giovan Bernardo nacque circa quest'anno da un Matteo, « ordinario pittore », e giovanetto fu posto alla scuola di Giovan Antonio d'Amato. Ma più si giovò degli insegnamenti di Polidoro da Caravaggio, quando questi, nel 1527, dopo il sacco di Roma, fuggì a Napoli, ove si trattenne qualche tempo.

1557 — Il duca d'Alba, vicerè di Napoli, commette a Giovan Bernardo Lama gli affreschi della Cappella del Tesoro, poi distrutti per edificare la nuova e più sontuosa cappella (De Dominici).

1560, 7 giugno — Giovan Bernardo riceve 50 ducati per un'ancona destinata all'altare di Giovan Battista Sensale, nell'*Annunziata di Napoli* (Filangieri).

1564 — L'artista viene incaricato di condurre e dirigere gli stucchi e gli ornamenti della chiesa della SS. Annunziata e del suo soffitto (De Dominici).

1590, 15 febbraio — Giovan Bernardo fa il disegno del guarnimento dell'organo sopra la cappella dei Pellegrini, nella chiesa dell'Annunziata (Filangieri).

1598, aprile — Data della pala con l'*Incoronazione della Vergine*, nella cattedrale di Solofra.

È ignoto l'anno della morte dell'artista, che il De Dominici poneva erroneamente nel 1579, e che invece dev'essere più tardo di questa data di circa vent'anni.

tendenza al verticalismo, alla rassegna. In alcune figure son ricerche naturalistiche alla fiamminga, per esempio nel vecchio con cappello cilindrico di velluto rosso e col vaso d'unguenti: certo è un ritratto, come il gentiluomo a lui vicino. Si riscontrano

Fig. 428 — Napoli, Pinacoteca del Museo Nazionale
Giov. Bernardo Lama: la *Pietà*.
(Per cortesia del Prof. Maiuri del Museo Naz.).

anche elementi michelangioleschi nelle figure rosate e bionde; e domina nel quadro il drappo gialloro sulla testa della donna dietro la Vergine.

L'influsso dei maestri fiamminghi in Napoli s'accentua nella *Pietà* (fig. 428) del Museo Nazionale, tanto nelle figure angolose,

quanto nei panneggi accartocciati e nell'arido paese. Nell'ambiente napoletano del '500 quest'opera non manca d'importanza: il secco nudo di Cristo e le pieghe taglienti del suo drappo bianco rivelano una mano esperta [1].

Più prossimo ad Andrea da Salerno, dalla cui scuola, secondo il De Dominici, sarebbe uscito, è Giovan Filippo Criscuolo [2] (1507-1584). Trova conferma la notizia dello storiografo napoletano nel trittico firmato e datato dal pittore nel Museo Nazionale di Napoli, rappresentante l'*Adorazione di Gesù* nel mezzo, i

---

[1] Il VASARI lo ricorda con il nome di Giovan Filippo Crescione, nella *Vita di Marco Calabrese*, di cui lo dice discepolo; mentre, secondo il DE DOMINICI, studiò alla scuola di Andrea da Salerno, poi fuggì a Roma per studiare le opere di Raffaello, e, ritornato in Napoli alla scuola di Andrea, vi rimase sino alla morte di questo maestro, e da essa passò poi alla bottega di Gio. Bernardo Lama. Nel 1545 dipinse una tavola per la chiesa degli Agostiniani di Ravello e la pala con l'*Adorazione del Bambino*, ora nel Museo Nazionale di Napoli.

[2] Catalogo delle opere attribuite a Giovan Bernardo Lama:

Napoli, Sant'Andrea: *Il Redentore chiama Andrea all'apostolato* (DE DOMINICI).
— SS. Annunziata: L'*Annunziata* (DE DOMINICI).
— — La *Natività* (rimasta interrotta per la morte dell'artista) (DE DOMINICI).
— — *Cristo che porta la Croce* (CELANO).
— — Stucchi ed ornamenti del soffitto (DE DOMINICI).
— — Il disegno del guarnimento dell'organo (FILANGIERI).
— San Domenico, Dormitorio: Il quadro di *San Michele*, già nella cappella dei Lanarj nella chiesa (SIGISMONDO).
— Sant'Efrem nuovo. Altar maggiore: L'*Immacolata Concezione, i Ss. Francesco e Antonio da Padova*, l'*Eterno e due angeli adoranti* (DE DOMINICI).
— — Cappella di San Felice: I *Santi Giovanni Battista e Giovanni Evangelista* (DE DOMINICI).
— San Giacomo degli Spagnoli: La *Deposizione* (DE DOMINICI).
— — *Gesù e Maria, S. Anna che indica S. Pietro a Gesù.*
— Chiesa del Gesù delle monache: Il *Redentore con San Francesco d'Assisi* (DE DOMINICI).
— — La *Vergine con Santa Chiara* (DE DOMINICI). Non so se il De Dominici abbia qui erroneamente indicato il dipinto che ora si trova nella sala del capitolo, e rappresenta la *Vergine col Bambino e i Ss. Pietro, Paolo, Francesco e Chiara.*
— San Giovanni Maggiore: La *Vergine con il Cristo morto e due angioletti* (DE DOMINICI).
— San Liguoro (San Gregorio Armeno): L'*Ascensione* « con molto popolo intorno, tra il quale egli fece alcuni ritratti al suo modo eccelienti » (DE DOMINICI).
— — La *Natività*.
— San Lorenzo, Cappella Rocco: La *Lapidazione di Santo Stefano* (CELANO).
— — Sagrestia: La *Vergine con il Bambino e i Ss. Giovanni Battista e Domenico* (CELANO).
— — — Il *Salvatore e la Madonna* (DE DOMINICI).
— Ss. Marcellino e Festo, Altar maggiore: La *Trasfigurazione*, proveniente dai Ss. Festo e Giovanni (DE DOMINICI).
— Santa Maria delle Grazie: Il *Crocifisso* (DE DOMINICI).
— — La *Deposizione* (DE DOMINICI).
— — L'*Annunciazione* (CELANO).
— Santa Maria di Loreto: I *Santi Gennaro e Rocco.*

Ss. Pietro e Paolo, San Giovanni Evangelista e Sant'Antonio da Padova negli scomparti laterali (fig. 429). Di Perin del Vaga, che

Fig. 429 — Napoli, Museo Nazionale.
G. F. Criscuolo: *L'Adorazione del Bambino e Santi.*
(Fot. Anderson).

Napoli, Santa Maria della Sapienza, Altar maggiore: La *Disputa di Cristo con i dottori* (CELANO).
— — La *Natività* (CELANO).
— — L'*Immacolata Concezione* (CELANO).
— Santa Maria di Piedigrotta: La *Pietà*.

in Roma gli sarebbe stata guida, si può intravvedere qualcosa nel preziosismo dei gesti della Vergine e nello studio di leggiadria che muove a sinuosità le pieghe della veste e del velo, così come nei lucenti angioletti in alto tra svolazzi di stoffe e di veli; dal Penni e da Giulio Romano deriva certo la squadrata massa di San Giuseppe, con forti schiarimenti tra l'ombre. Nei Santi degli sportelli laterali e nelle calligrafiche figure dell'Eterno e del Cristo, appar chiara la derivazione dal Sabbatini, studioso delle opere di Fra' Bartolommeo e di Cesare da Sesto. Dal maestro salernitano deriva anche lo sfumato, che ammorbidisce la testa paffuta del dondolante Sant'Antonio da Padova, e assottiglia la cute sul gonfio volto bamboccesco dell'Evangelista. Ai due Santi, in mezza figura, il pittore ha voluto dare un piglio altero invadente alla Fra' Bartolommeo; ne risulta un San Paolo turgido tra i gonfi panni, con una manica rimboccata sul muscoloso braccio da macellaio. Tuttavia il pittore non manca di qualità: sa comporre con buona architettonica misura paesaggio e figure nella scena del *Presepe*, ed esprimersi con semplicità e chiarezza. Solo nelle immagini dei Santi Giovanni e Antonio ricorre allo sfumato del Sabbatini; nelle altre, e specialmente in quelle del *Presepe*, è una solidità, una compattezza di tessuti, che diverrà presto comune all'arte napoletana del '500 [1].

Napoli, San Pietro ad Aram: La *Deposizione*.
— Santi Severino e Sosio: La *Pietà* (De Dominici).
— Museo Nazionale, n. 346: La *Pietà*.
Praiano, Collegiata di San Luca: La *Vergine col Bambino e i Santi Luca e Francesco di Paola*.
— — La *Vergine del Buonconsiglio*.
— — La *Vergine del Carmine*.
— — La *Circoncisione*.
Solofra, Cattedrale, Altar maggiore: L'*Incoronazione della Vergine*.
Sorrento, Museo Correale: La *Maddalena*.
Vettica Maggiore, San Gennaro: Il *Martirio di San Bernardo*.
— — L'*Annunziata*.
— — *San Pietro*.

[1] Fratello di Gio. Filippo Criscuolo fu Giovan Angelo, cui fu allogata, l'8 febbraio 1558, la pala con la *Lapidazione di Santo Stefano* per la chiesa titolare del Santo in Napoli (Filangieri), e il 13 novembre 1578, insieme con Giulio de Luca, altro pittore napoletano, un'ancona per il capitano spagnuolo Magnes de Balma, rappresentante la *Vergine del soccorso e alcuni Santi*, da collocarsi in Santa Maria la Nova a Napoli (Filangieri), è questa l'ultima notizia relativa all'artista, di cui s'ignora l'anno di morte. Con Marco da Siena,

Neppure da un'altr'opera di Giovan Filippo Criscuolo, e cioè dalla *Deposizione* della chiesa di Montecalvario, sembra possibile che derivino altri manieristi napoletani: in fondo, egli è un povero arcaista che ingrandisce le forme napoletane quattrocentesche, ingrossa i lineamenti delle figure e, anche nel comporre il gruppo divino e nel costruir San Giovanni col manto rosso ripiegato sulla spalla, sembra si provi a ristampar esemplari fiamminghi, mentre la figura dietro la Maddalena par tratta da qualche *Epifania* umbra goffamente ingrandita [1].

Alla scuola di Giovan Filippo Criscuolo venne posto Francesco Curia (1538 circa-1610), che poi passò, se l'ipotesi del De Dominici ha qualche fondamento di verità, all'altra di Leonardo

---

di cui si volle discepolo, scrisse una storia degli artisti napoletani, alla quale dette notizia il DE DOMINICI; protestavano contro il Vasari, che aveva fatto poco conto di loro, pur « avendo lui avuto cortesie mentre che stiede in Napoli ».

Catalogo delle opere attribuite a Giovan Angelo Criscuolo:

Napoli, San Giacomo degli Spagnoli: L'*Adorazione de' Magi*, copiata da un originale di Marco da Siena (DE DOMINICI).
— — La *Vergine Assunta e gli Apostoli* (DE DOMINICI).
— San Luigi dei Francesi: La *Deposizione* (CELANO).
— — L'*Adorazione de' Magi* (DE DOMINICI).
— Santa Maria la Nova: La *Vergine del Soccorso e alcuni Santi*.
— Santa Maria Porta Coeli: La *Lapidazione di Santo Stefano* (SIGISMONDO).
— Montecalvario: L'*Apparizione della Vergine a San Girolamo* (DE DOMINICI).
— San Nicolò: La *Vergine in gloria e San Nicolò*. Guasta da un incendio, venne rifatta da Maria Angela, figlia di Giovan Filippo Criscuolo (DE DOMINICI).
— Santi Severino e Sosio: L'*Annunciazione* (CELANO).
— — Affreschi nella volta della cappella dov'è la *Natività di Marco da Siena* (DE DOMINICI).
— Santo Stefano, Altar maggiore: La *Lapidazione del Santo* (CELANO).
— — La *Natività*, l'*Adorazione de' Magi* (CELANO).
— Museo Nazionale, n. 345: L'*Adorazione de' Magi*.

[1] Catalogo delle opere attribuite a Giovan Filippo Criscuolo:

Napoli, Sant'Agostino: La *Vergine* (DE DOMINICI).
— Sant'Andrea Apostolo: *Sant'Andrea che abbraccia la croce* (CELANO).
— Santa Maria di Costantinopoli: *Il martirio di Sant'Erasmo* (CELANO).
— Santa Maria Donnaregina: Pala d'altare in undici scomparti: l'*Incoronazione della Vergine*, l'*Immacolata Concezione*, la *Morte della Vergine*, la *decollazione di S. Giovanni*, i *Santi Francesco e Antonio*, *Sant'Andrea Apostolo*, *San Ludovico di Tolosa*, la *Decollazione di Santa Teodora*, le *Sante Rosa e Caterina*, *San Bartolomeo*, un *Santo vescovo* (DE DOMINICI).
— Santa Maria delle Grazie: La *Vergine con il Bambino*, *San Giovanni Battista e Sant'Andrea* (CELANO).
— — *I Santi Andrea e Marco Evangelista*, nella lunetta *San Michele Arcangelo* (DE DOMINICI).
— Santa Maria Regina Coeli: Una pala d'altare in otto scomparti: l'*Eterno benedicente*, l'*Immacolata Concezione*, la *Risurrezione*, l'*Angelo annunciante*, la *Natività*, la *Pentecoste*, l'*Annunciata*, l'*Adorazione de' Magi* (DE DOMINICI).

da Pistoia. Fra tanta artistica povertà, una sola figura emerge di grande maestro, nella Napoli del secolo XVI: Francesco Curia. Giovanetto venne posto prima a scuola di Giovan Filippo Criscuolo, poi, al dire del De Dominici, « da uno scolaro di Raffaello, che in Napoli si tratteneva, che a mio giudizio credo sia Leonardo detto il Pistoia »[1]. E veramente la figura di *San Michele Arcangelo* in Santa Maria la Nuova (fig. 430) può lasciar credere a un rapporto tra Leonardo da Pistoia e Francesco Curia, o almeno tra questa composizione e l'altra simigliante di Leonardo in Santa Maria del Parto a Napoli; ma il Curia, pur ricordando il Pistoiese e, più di lontano, Raffaello, suscita una visione di bellezza nuova. Paion modellate a bassorilievo, in fine stucco, la testa dai capelli fiammei (fig. 431) e la persona dell'Arcangelo con le vesti rosseggianti, increspate, come liquefatte dal fuoco che dietro avvampa. Lucifero disteso nel baratro infernale, col petto colpito dalla lancia di Michele, ha il volto femmineo, come l'altro suddetto di Leonardo da Pistoia; è caduto tra rocce aspre come irte scogliere, tra demoni e dannati, tra vampe d'incendio, che dan riflessi di fuoco all'angiolo, lentamente portato dalle grandi ali metalliche. Mentre altri fecero di Michele il fulmine di Dio, Francesco Curia eresse in verticale, in posa eroica, la sua immagine d'imperio, sovrana, superba: la lancia affonda nel corpo del demone senza che il celeste campione faccia sforzo, nè si

---

Napoli, Santa Maria del Rosario: L'*Adorazione de' Magi* (De Dominici).
— Montecalvario: La *Deposizione*.
— Santa Patrizia: L'*Adorazione de' Magi* (Celano).
— San Pietro ad Aram: Il soffitto.
— — La *Vergine con il Bambino e gli apostoli Filippo e Giacomo*.
— — La *Natività* (De Dominici).
— — San Pietro a Majella: *Lo sposalizio mistico di Santa Caterina, presente San Benedetto* (Celano).
— — La *Vergine con il Bambino e i Santi Andrea Apostolo e Marco Evangelista* (Celano).
— Museo Nazionale, n. 344: Trittico con l'*Adorazione del Bambino e Santi*.
Piedimonte d'Alife, Chiesa dell'Annunziata: L'*Annunciazione* (De Dominici).

[1] A Francesco Curia si attribuisce l'ancona con l'*Annunziata e i Ss. Antonio e Giovanni*, la quale doveva collocarsi nella cappella dell'Annunziata in San Lorenzo Maggiore, secondo la volontà testamentaria di Giovanni Palmieri (Filangieri). A lui appartiene in parte anche il soffitto di Santa Maria la Nova, assegnato dal De Dominici al 1585 circa. Al 1605 lo stesso scrittore data la pala con la *Vergine e il Bambino, Angeli e Santi*, in Sant'Andrea a Seggio di Nido, iniziata però anni prima.

arresti nel vortice di fiamme. La figura impassibile, e pure improntata a una fine sensibilità nelle forme affilate e tese, nell'ac-

Fig. 430 — Napoli, Chiesa di S. Maria la Nova
Francesco Curia: *San Michele Arcangelo.*
(Fot. Anderson).

conciatura fantastica della chioma indicata da un libero serpeggiar di pennello, nel fremito delle stoffe stemperate da luce,

ha un'eleganza fiorita e rara in quell'effetto abbagliante, spettacoloso.

Non è possibile discernere in opere più tarde di Francesco Curia tracce d'influenza raffaellesca, neppure indirettamente, nè il minimo addentellato con la maniera del piccolo Leonardo da Pistoia. Nota il De Dominici che egli fece per la chiesa dei Santi

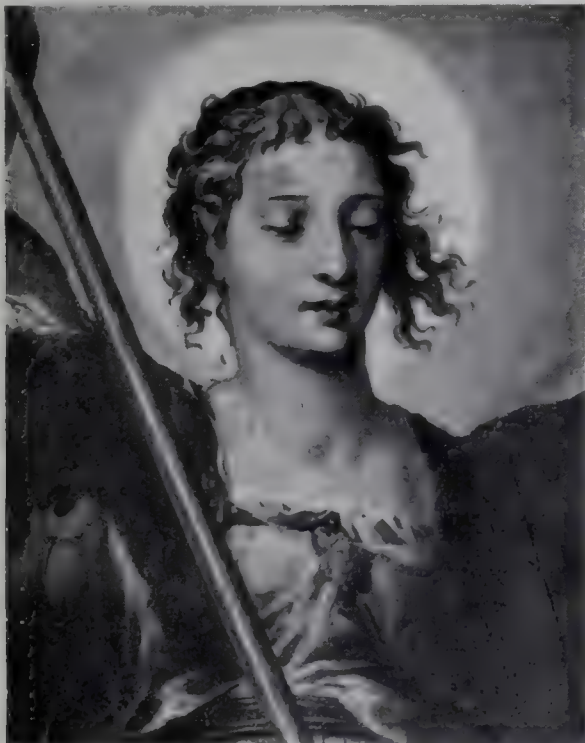



Fig. 431 — Napoli, Chiesa di S. Maria la Nova
Francesco Curia: particolare del *San Michele* suddetto.
(Fot. Anderson).

Pancrazio e Gaudenzio a Milano una *Sacra Famiglia*, e probabilmente il Curia andò in Lombardia e a Venezia, e ne uscì differente, rivelando più viva la sua personalità. Si può ritrovare ancora, nelle Sante a destra della *Vergine del Rosario* nel Museo Nazionale di Napoli (fig. 432), il modellatore sottile in istucco del fulgido Arcangelo; ma nel Bambino sulle braccia di Maria le carni s'inteneriscono alla maniera del Cor-

reggio, negli angioli in alto sotto il baldacchino, con le ali agitate, le corone del rosario e le rose, par di vedere ancora il riflesso del « Pittor delle Grazie »; a sinistra, specie nel terz'ul-

Fig. 432 — Napoli, Museo Nazionale.
Francesco Curia: la *Vergine del Rosario*.
(Fot. Anderson).

timo santo, si scorge un tipo tizianesco. Il pennello scorre più fluido in quella scena di festa del cielo, dove gli angioli portan corone al collo e nelle mani, Maria ne dispensa alle sante mo-

nache, Gesù a San Domenico. Parma e Venezia hanno parlato al pittore che, nel soffitto di Santa Maria la Nova, si esprime in un dramma di luce. Si veda l'*Apoteosi simbolica della Vergine, corona aurea* (fig. 433), dove un angiolo, sollevando con ambe le mani una corona raggiante, scende dal cielo, e la espone agli angioli e alla terra. Nell'ansia di calare con il serto gemmeo, il vento gli freme nelle chiome a riccioli, nelle ali rombanti, nelle vesti attorte; e la furia del vento aggira, solleva i drappi degli angioli, perfino trasporta in alto un manto dalla terra, dove son fedeli che ammirano fervidi, ed altri che raccontano entusiasti del fiore di grazia del cielo, ed altri che contemplano la grandezza della sovrana delle genti. Uno scroscio di luce passa tra i capelli a vite dell'angiolo, ne lampeggia la fronte, ne schiara le braccia e il petto, scorre a rivi sulle sue vesti, si ripercuote sui cherubi roteanti nello spazio, e giù nella terra illumina a chiazze un adoratore, imbianca il profilo e i capelli al vento di un altro, i drappi d'un terzo, si dibatte tra le ombre in cui sono immerse le figure a sinistra. Il corpo dell'angiolo teso ad arco perde risalto di forma nella sua tensione: non è più che una linea di moto, un lampo che traversa lo spazio. Al suo colpo d'ale risponde dal basso lo slancio delle braccia tese, il volo d'un manto che diviene ala, come se le masse terrestri si sentissero attratte, trascinate nello spazio da quella forza di leva, da quel grido trionfale della *Niche* cristiana [1].

---

[1] Il DE DOMINICI indica di Francesco Curia le opere seguenti: a Milano, una *Sacra Famiglia*, nella chiesa dei Santi Pancrazio e Gaudenzio; a Napoli, la tela del soffitto con la *Natività della Vergine* all'Annunziata; la pala dell'altar maggiore a Sant'Andrea a Nido; le tele della volta con *istorie del profeta Elia e della Vergine del Carmelo*, quasi tutte distrutte da un incendio, nella chiesa del Carmine Maggiore; la pala con la *Vergine, il Bambino e i Ss. Filippo e Giacomo* in Santa Caterina a Formello; l'*Annunciata* a Monte Oliveto; la *Vergine col Bambino apparsi a San Francesco d'Assisi* in San Francesco delle Monache; la *Vergine col Bambino, l'Arcangelo Raffaele e Tobiolo, i Santi Giovanni Battista e Antonio da Padova* in San Pietro ad Aram; l'*Annunciata* nella chiesa della Sapienza; l'*Ultima Cena* a Santa Sofia; la tavola in sei scomparti con *Cristo portacroce, i Ss. Francesco d'Assisi, Francesco di Paola*, la *Natività e la Circoncisione*, nella chiesa di Paola. Il SIGISMONDO aggiunge a quest'elenco la pala con la *Vergine, il Bambino, San Tommaso e le Sante Caterine da Siena e Caterina d'Alessandria* in Santa Caterina a Formello; la pala con l'*Assunta* in San Giuseppe; la *Presentazione di Gesù al Tempio* in Santa Maria della Pietà; la *Circoncisione* nella chiesa del Rosariello di Palazzo. E il CELANO aggiunge un quadro nella volta di S. Maria la Nova; la *Pietà* nelle cappelle Scripanda del Duomo; il trittico con l'*Annunciata, il Battista, Sant'Antonio da Padova*, l'*Eterno e Angioli*.

Par quasi prodigio lo sbocciare di un'arte, fiore di fantasia come quella del Curia, nell'ambiente napoletano del '500, dove l'eclettismo non giunge a suscitar vere forze, neppure per virtù

Fig. 433 — Napoli, S. Maria la Nova.
Francesco Curia: *Apoteosi simbolica della Vergine.*
(Fot. R. Sovrintendenza all'Arte della Campania).

della visione di Venezia, divenuta meta prediletta agli artisti napoletani della seconda metà del secolo, e naturalmente più adatta che l'arte romana a destar energie in una terra portata d'istinto verso il colore.

Verso Venezia guardò Girolamo Imparato (1550 c. †1621), dopo aver studiato a Roma e a Parma [1]. Viene attribuita a Fran-

Fig. 434 — Napoli, S. Maria la Nova, soffitto.
Francesco Imparato (1603): l'*Assunzione*.
(Fot. R. Sovrintendenza all'Arte della Campania).

[1] Il 26 agosto 1577 promise di dipingere e indorare un'ancona per Colantonio Dulcetto (FILANGIERI); nel 1588, dipinse una *Natività* per Lucrezia Caracciolo (CECI); nel 1598 fece la pala con la *Madonna, il Bambino, i Ss. Benedetto, Francesco d'Assisi e Francesco di Paola* per la chiesa dei Ss. Severino e Sossio a Napoli (CECI); nel 1599, la pala con il *Battista* nella chiesa del Gesù a Lecce (CECI); nel 1600, alcune immagini, insieme con G. A. Amato, per la chiesa della Trinità, delle Monache di Sorrento; nel 1601, la *Deposizione* nel Monte di

cesco Imparato[1] suo padre, che morì circa il 1565, l'*Assunzione* di S. Maria la Nova (fig. 434) recante la data 1603, propria di Girolamo. Vi son figure di stampo accademico manieristico, in pose enfatiche alla Pordenone. La gloria d'angeli intorno a Maria, tra cumuletti madreperlacei che formano ghirlanda, è vagamente ispirata all'*Assunta* di Tiziano in Santa Maria Gloriosa de' Frati. Il pittore cerca un effetto di ricchezza cromatica col bianco azzurrino delle nuvole, col diffuso alone di nebbia attorno la Vergine, con squilli di luce metallici sui manti rossi degli Apostoli, sopra la testa e la spalla di San Pietro e specialmente sui manti gialloro delle due figure in primo piano. La bianca luce che s'abbatte sull'orlo del sarcofago dà un taglio luministico alla scena. La composizione prismatica dei gruppi d'apostoli giova al drammatico effetto di luce.

Questo quadro non serba alcuna traccia raffaellesca, e se nelle due *Annunciazioni* del soffitto di S. Maria la Nova (fig. 435) e della chiesa dell'Annunciata (fig. 436), qualche ricordo della grazia dell'Urbinate sembra spuntare nell'umile testa della Vergine. L'intonazione calda del secondo quadro, lo slancio dell'angelo dalle vesti arruffate, i bagliori che giocano sul nudino del putto reggilibro a diradar il velo aurato dell'ombra, dimostrano come sia stata viva l'impressione dell'arte di Tiziano sul maestro meridionale, che lasciò a volte trasparire le reminiscenze raffaellesche della sua prima educazione[2].

Pietà a Napoli, l'*Assunta* nel soffitto di Santa Maria la Nova, la pala con l'*Apparizione del Redentore* a Sant'Ignazio di Loyola, nel Gesù Nuovo; nel 1603, la *Natività* per quest'ultima chiesa (Ceci). L'ultima notizia sulla sua attività è del 1621, anno in cui dipinse due ovali per il soffitto del Duomo. Non si conosce l'anno della sua morte, posta dal Dominici al 1620 circa.

[1] Francesco Imparato, secondo il Ticozzi, nacque nel 1535, morì circa il 1565. La sua attività rimane incerta, confusa con quella del figlio.

[2] Catalogo delle opere attribuite a Girolamo Imparato:

Cagliari, Chiesa del Carmine: Polittico (Ceci).

Capua, Duomo: Pala con vari Santi (De Dominici).

Cosenza, San Domenico: Dipinti in una cappella (De Dominici).

Gaeta, Chiesa di San Domenico: La *Vergine con il Bambino, San Domenico, Santa Caterina da Siena, e altri santi domenicani* (De Dominici).

Lecce, Chiesa del Gesù: Il *Battista* (Ceci).

Monteleone, Chiesa: Pala d'altare (Ceci).

Napoli, Chiesa dell'Annunziata: Scomparti nel soffitto (Celano). Sono: l'*Assunta*, e la *Presentazione della Vergine al Tempio*.

Verso Venezia mirò Fabrizio Santafede (1660[1]-1634), che là, secondo il De Dominici, « conobbe il Tintoretto..., e dicesi che Fabrizio chiedesse consiglio e fusse molto istrutto da quel facile e portentoso artefice ». Vi avrebbe anche conosciuto Palma il giovane e Leandro Bassano. Ma prima di recarsi a Venezia fu, secondo quello storiografo, in istudio da suo padre, di cui tredicenne imitava le opere, poi da Francesco Curia, quindi, per due anni, a Roma, e in viaggio a Bologna, Modena, Parma e Venezia [2].

Napoli, Concezione detta degli Spagnoli: La *Divina Concezione* (DE DOMINICI).
— San Diego d'Alcalà: La *Vergine con il Bambino, San Domenico, Santa Maria Maddalena, e le anime del Purgatorio* (DE DOMINICI).
— Duomo, Scomparti nella volta (CELANO). Sono: la *Visitazione* e la *Presentazione al Tempio*, nel soffitto della navata: l'*Apparizione del Redentore agli Apostoli*, e l'*Apparizione alla Vergine*, nel soffitto della crociera.
— Gesù Nuovo, Crociera sinistra: Il *Redentore appare a Sant'Ignazio di Loyola*.
— — Cappella Fornaro: La *Natività* (DE DOMINICI).
— San Liguoro: La *Vergine con il Bambino in gloria, Santi ed anime del Purgatorio* (DE DOMINICI).
— Santa Maria Donna Romita, Sagrestia: La *Vergine ed Angeli* (DE DOMINICI).
— Santa Maria la Nuova: Dipinti nel soffitto (CELANO). È suo lo scomparto con l'*Assunta*.
— — Negli altari che son fra le cappelle, e nei pilastri, alcuni dipinti: il *Salvatore in gloria*; la *Vergine con il Bambino e i Ss. Filippo e Giacomo*; la *Sacra Famiglia e San Giovannino*; l'*Immacolata Concezione*; il *Redentore, la Vergine e alcuni Santi che appaiono a San Francesco d'Assisi*; la *Madonna del Carmine e le anime del Purgatorio* (DE DOMINICI).
— Cappella del Monte di Pietà, Altar maggiore: La *Deposizione*.
— San Pietro in Vincoli: L'*Assunta e gli Apostoli* (iniziata da Silvestro Bruno, e terminata da Girolamo Imparato (DE DOMINICI).
— Ss. Severino e Sosio: La *Vergine con il Bambino, e i Ss. Benedetto, Francesco d'Assisi, Francesco di Paola, Scolastica e Caterina* (CELANO).
— San Tommaso d'Aquino: La *Vergine del Rosario con il Bambino, Santi, angeli e donatori* (DE DOMINICI).
— Pinacoteca, n. 350: L'*Annunciazione* (proveniente dalla chiesa di Monteoliveto).
Sorrento, Chiesa della Trinità delle monache: Alcune immagini, dipinte insieme a C. A. d'Amato.

[1] Comunemente è accetta la data 1560 circa, ma l'atto di matrimonio fra l'artista e Isabella Ciminello, pubblicato dal SALAZAR (*Napoli Nobilissima*, 1904) è in data del 14 ottobre 1576; bisogna dunque arretrare di qualche anno la data di nascita.

[2] Notizie relative a Fabrizio Santafede:

1560, circa — Sua nascita.

1582, 23 aprile — Fabrizio Santafede s'accorda con il magnifico Scipione Contento di Piedimonte d'Alife, di dipingere entro il prossimo agosto per il prezzo di venticinque ducati un'ancona con la *Pietà*, e in alto l'*Eterno* e lo *Spirito Santo* (FILANGIERI).

1583, 14 maggio — L'artista promette a Paride de Raimo di Sarno

L'indiretta derivazione raffaellesca del pittore si vede nel soffitto di S. Maria la Nuova, ov'è rappresentata l'*Incoronazione della Vergine* (fig. 437). Vi sono alcune figure di modulo manieristico alla Zuccheri, specie l'angiolo in veste gialla, orante nell'angolo, mentre gli angioletti di sostegno alla Vergine son vaghe reminiscenze di motivi correggeschi. Ma si vede anche il maestro che è stato a Venezia nello studio di far squillare i colori metallici, il manto turchino intenso e corrusco della Vergine, il manto plumbeo

Fig. 435 — Napoli, S. Maria la Nova. Attr. a Girolamo Imparato: *Annunciazione*. (Fot. R. Sovrintendenza all'Arte della Campania).

di dipingergli entro l'agosto, per il prezzo di 25 ducati, un quadro con la *Vergine e il Bambino* e i *Santi Filippo e Giacomo* (Filangieri).

1590, 24 maggio — Si obbliga a dipingere le portelle del nuovo organo dell'Annunziata di Napoli (Filangieri).

1591 — Dipinge per la cappella Pisciotta in Santa Maria delle Grazie Maggiore a Caponapoli un quadro con la *Vergine ed il Bambino* (Filangieri).

1601, 9 febbraio — Viene stretto con il Santafede il contratto per l'ancona della cappella del Banco della Pietà, per un prezzo da convenirsi, che non ecceda i 250 ducati (Filangieri).

metallico dell'Eterno, il rosso del manto di Cristo. Rosseggia di luce il fondo in alto, scuro, crepuscolare, dietro gli angioli, che sembran portare con sè, avanti a sè, la luce, schiarendo il cielo verso l'angiolo in veste gialla. In tutto è un certo vigore di colorito nelle vesti metalliche, e varietà d'effetto d'ombra e luce

Fig. 436 — Napoli, Museo Nazionale. Girolamo Imparato: l'*Annunziata*. (Fot. Anderson).

1605 — Viene eretta la chiesa del monte della Misericordia (De Dominici). Le due pale del Santafede che vi si trovano sono dunque posteriori a quest'epoca.

1634 — Secondo il De Dominici è questo l'anno di morte dell'artista.

prodotta dai piani inclinati di una costruzione sfaccettata e brillante.

Ancor tutta raffaellesca, certo cosa ancor primitiva di lui, è

Fig. 437 — Napoli, Santa Maria la Nova, soffitto.
Fabrizio Santafede: *Incoronazione della Vergine.*
(Fot. R. Sovrintendenza all'Arte della Campania).

la *Madonna con i Ss. Benedetto, Mauro e Placido* (1591) nel vestibolo della chiesa dei Santi Severino e Sossio (fig. 438). Nell'ombra addensatasi, si scorgon la tenda mossa e i marmi rosseggianti del trono di Maria. La Vergine raffaellesca, ma allungata

e tesa alla Parmigianino, con una mano regge il Bimbo sulle ginocchia, e posa l'altra su una spalla di San Benedetto, secca e giallastra figura. Uno dei due monaci, in iscorcio quasi umbro,

Fig. 438 — Napoli, Ss. Severino e Sosio.
Fabrizio Santafede (1591): *Madonna e i Ss. Benedetto, Mauro e Placido.*
(Fot. R. Sovrintendenza all'Arte della Campania).

s'inchina; l'altro, eretto, ricorda i moduli dei Santi di Raffaello, al tempo della *Trinità* di San Severo e della *Disputa.* Il colore si è disseccato; e l'insieme ha una durezza, una rigidezza che

scompariranno più tardi dall'arte del Santafede. Si sente lo sforzo di trovare atteggiamenti graziosi nel gioco delle dita, nel piegar delle teste.

Ai Gerolamini, sull'altare a sinistra della crociera, il Santafede, nell'*Annuncio ai pastori*, par confondersi con i manieristi raffaelleschi, e non sfoggia la qualità metallica dei suoi squillanti colori. È molto guasto, e appena nella figura seduta di un pastore in veste gialloro e manto di un rosso denso, lascia scorgere qualità di robusto coloritore. Par che in quelle vesti compatte e nelle altre del pastore in bianco plumbeo, a riscontro, sia qualche riflesso bassanesco. Ma nella gloria d'angeli su fondo di luce infocata può rintracciarsi, se pure l'oscurità del dipinto lo permetta, qualche ricordo tizianesco.

Meglio si distingue ai Gerolamini la *Sacra Famiglia* (fig. 439) nel secondo altare a sinistra: Giuseppe conduce il Bambino a Maria, benedetta dall'Eterno che sta sulle nubi, in una ghirlanda d'angeli. E qui si riconosce un raffaellismo alla Sabatini, con allungamento di volti, schemi di forma ovoidale, sfumato coloristico. Vi è una certa originalità nella concezione della scena, fermezza e precisione di modellati.

Nella sagrestia dei Gerolamini, nella *Vergine che lava il Bambino* (fig. 440), il Santafede, pure ispirandosi a composizioni di Raffaello, si allontana dal prototipo per la compattezza presecentesca del colore e la serrata costruzione plastica. La luce, che schiara i colori e stacca nettamente le immagini dal fondo, diviene elemento fondamentale nella costruzione del gruppo, composto con un senso di densità corporea, nello spessore delle stoffe sgranate e delle carni compatte, affine a quello del Seicento carraccesco.

Ma soprattutto nella *Vocazione dei figli di Zebedeo* (fig. 441), anch'essa appartenente ai Gerolamini, la funzione della luce che abbaglia a sprazzi le immagini e le fa emergere d'improvviso dall'ombra, ci trasporta alle soglie del Seicento.

Non così volto alle nuove ricerche pittoriche appare il Santafede nell'*Adorazione de' Magi* dipinta per il soffitto del Duomo (fig. 442), ove richiama ancora le forme raffaellesche, fra qualche

Fig. 439 — Napoli, Gerolamini. Fabrizio Santafede: *Sacra Famiglia.*
(Fot. R. Sovrintendenza all'Arte della Campania).

incerta eco di impressioni veneziane. Si nota qui un accenno a quell'illividimento, a quel pallore, a quella decolorazione delle carni che nel *Noli me tangere* (fig. 443) dei Gerolamini (sagrestia, n. 23) mostra l'influenza del Palma Giovane. Il fondo di rovine

Fig. 440 — Napoli, Gerolamini.
Fabrizio Santafede: *La Vergine che lava il Bambino.*
(Fot. Anderson).

è plumbeo, e le nuvole, appena s'inargentano. Anche le stoffe tendono a scolorire: la veste della Vergine è di un lillaceo smorto, che s'accosta al tono delle carni; squilla invece la nota dei gialli, prediletta dal Santafede, nei manti dei Re. Anche il Santafede dunque, come Girolamo Imparato, sopra il tronco raffaellesco innestò forme d'arte veneta, specialmente tratte da Palma il

Fig. 441 — Napoli, Gerolamini, sagrestia.
Fabrizio Santafede: *I figli di Zebedeo.*
(Fot. R. Sovrintendenza all'Arte della Campania).

Fig. 442 — Napoli, Duomo, soffitto.
Fabrizio Santafede: *Adorazione de' Magi.*
(Fot. R. Sovrintendenza all'Arte della Campania).

Giovine, come può vedersi nel quadro raffigurante la *Storia di Giacobbe e di Esaù* ai Gerolamini (fig. 444) [1].

---

[1] Catalogo delle opere attribuite a Fabrizio Santafede:
Aversa, Chiesa: La *Deposizione* (DE DOMINICI).
Caiazzo, Santa Maria delle Grazie: La *Vergine con il Bambino in gloria adorata da San Domenico* (DE DOMINICI).
Capua, Cattedrale: La *Vergine con il Bambino e alcuni Santi* (DE DOMINICI).
Carotto, Basilica di San Michele: La *Madonna del Soccorso.*
Giugliano, Chiesa dell'Annunziata: Quadro con l'*Assunta* nella volta (DE DOMINICI).
Napoli, Sant'Andrea, Sagrestia: *Deposizione.*
— Santissima Annunziata: Gli sportelli dell'organo, poi messi nel coro; due tavole sopra la porta maggiore, con la *Natività* e l'*Annuncio ai pastori* (DE DOMINICI).
— San Domenico di Soriano, Cappella a sinistra dell'Altar maggiore: La *Vergine con il Bambino e Santi Domenicani* (CELANO).
— Duomo: Due quadri nel soffitto della navata, e tre nella crociera (CELANO). Sono: la *Natività*, l'*Epifania*, la *Pentecoste*, la *Resurrezione* e l'*Assunzione.*
— Duomo, Cappella di San Ludovico di Tolosa: La *Vergine con il Bambino in gloria e i Santi Gennaro e Aniello Abate* (SIGISMONDO).
— San Luigi dei Francesi, poi San Francesco di Paola: La *Vergine con il Bambino e Santi* (DE DOMINICI).
— Chiesa dei Gerolamini, Cappella a sinistra nella crociera: L'*Annuncio ai pastori* (CELANO).
— — Cappella della Sacra Famiglia: Pala d'altare con la *Sacra Famiglia*, rimasta incompiuta per la morte dell'artista (CELANO).
— — Cappella dell'Epifania: Il *Martirio di Sant Orsola*; il *Martirio di Santa Cordula* (CELANO).
— — Sagrestia: *Storia della madre dei figli di Zebedeo.*
— — La *Vergine che lava il Bambino* (CELANO).
— — *Esaù respinto dal padre.*
— San Gennaro al Vomero: La *Trinità e quattro Santi*, 15 quadretti, e nella predella *Santi e Sante.*
— Gesù e Maria: L'*Adorazione dei pastori* (DE DOMINICI).
— Santa Maria del Carmine Maggiore, Cappella della Madonna delle Grazie: La *Vergine con il Bambino, le anime del Purgatorio e Santi* (DE DOMINICI).
— Santa Maria di Costantinopoli: L'*Adorazione de pastori* (DE DOMINICI).
— Santa Maria Donna Regina, Sagrestia: Pala con il *Crocifisso* (SIGISMONDO).
— Santa Maria delle Grazie a Caponapoli: La *Vergine con il Bambino e i Santi Girolamo e Pietro da Pisa* (SIGISMONDO).
— Santa Maria di Montevergine, Cappella di San Guglielmo: La *Vergine con il Bambino* e in basso *San Francesco e un offerente.*
— — Cappella della crociera: L'*Incoronazione della Vergine e Santi*; il *Bambino che abbraccia la Croce* (DE DOMINICI).
— Santa Maria la Nova: Scomparto della volta con l'*Incoronazione della Vergine* (TUTINI, ms. nella Brancacciana).
— Santa Maria di Piedigrotta, Abside: La *Madonna di Piedigrotta e alcuni Santi* (CELANO).
— — Cappella della crociera: *Gesù risorto appare alla Madre* (SIGISMONDO).
— Santa Maria Regina Coeli, Cappella Salmi: La *Vergine con il Bambino e i Santi Luca e Benedetto* (CELANO).
— Conservatorio di Santa Maria del Soccorso, Altar maggiore: La *Madonna del Soccorso* (SIGISMONDO).
— Santa Maria Egiziaca, 3ª Cappella a sinistra: La *Madonna del Rosario.*
— Monte della Misericordia: *Pietro risuscita il figlio della vedova*: il *Miracolo della Cananea* (DE DOMINICI).
— Cappella del Monte di Pietà, Altar maggiore: La *Pietà* (SIGISMONDO).

Tenne dietro a Fabrizio Santafede un maestro di cui si hanno poche e incerte notizie: Ippolito Borghese[1]. *La Madonna col Bambino tra angioli musici in gloria e due Santi nel piano*, a Castellammare di Stabia (fig. 445), mostra ad evidenza gli addentellati col Santafede, anche nel raffaellismo già carico d'ombre secentesche. Il tipo della Vergine, e quelli del paffuto Bambino, degli angioli estasiati, dei Santi gravi, si ripetono in qualche modo

Napoli, Monteoliveto (Sant'Anna dei Lombardi), Altar maggiore: La *Vergine con il Bambino e Sant'Anna, fra i Santi Marco ed Ambrogio* (CELANO).
— — Cappella d'Avalos: La *Vergine con il Bambino fra i Santi Tommaso e Benedetto* (DE DOMINICI).
— Sant'Orsola a Chiaia, Chiostro: La *Vergine con il Bambino e i Santi Giovanni Evangelista e Andrea Apostolo* (DE DOMINICI).
— Santa Patrizia, Altar maggiore: La *Vergine con il Bambino in gloria e numerosi Santi* (CELANO).
— San Pietro Martire, Cappella di San Pietro Martire: Il *Martirio del Santo* (CELANO).
— San Salvatore: La *Deposizione* (DE DOMINICI).
— Santi Severino e Sosio, Cappella Medici, presso la sagrestia: I *Santi Benedetto, Mauro e Placido* (CELANO).
— Chiesa della Solitaria: La *Madonna del Carmine fra i Santi Giovanni, Battista e Giacomo Apostolo* (DE DOMINICI).
— Chiesa dello Spirito Santo: La *Pentecoste*; la *Madonna del Soccorso*; la *Vergine con il Bambino in gloria e i Santi Girolamo e Carlo Borromeo* (CELANO).
— Santa Teresa agli Studi, Coro: *San Giuseppe con il Bambino* (CECI, in *Nap. Nob.*, 1896).
— SS. Trinità: La *SS. Trinità e otto Santi in adorazione*; *Abramo e tre angeli*; la *Sacra Famiglia*; *Sant'Elisabetta con San Giovannino e San Zaccaria* (DE DOMINICI).
— Museo, depositi, n. 84006: La *Vergine con il Bambino e Santi.*
Piedimonte d'Alife, Chiesa dei Padri Predicatori: La *Nascita della Madonna* (DE DOMINICI).
Positano, Chiesa parrocchiale: La *Circoncisione.*
Vienna, Galleria Harrach, n. 239: La *Vergine con il Bambino, Sant'Anna e San Gaetano da Thiene.*

[1] Della sua attività sono note due date: 1605, dal libro dei pagamenti del Monte di Pietà di Napoli risulta che in quest'anno dipinse la pala con l'*Assunta* (DE DOMINICI); 1620, data d'una pala con altra *Assunta* eseguita per San Lorenzo di Perugia (ORLANDI). Aggiungiamo un'altra data, il 1621, segnata nella pala con la *Vergine e i Ss. Agostino e Giovanni di Dio* in S. Maria dell'Orto a Castellamare di Stabia.

Catalogo delle opere attribuite a Ippolito Borghese:
Carotto, Basilica di San Michele: *Sant'Eustacchio.*
Castellamare di Stabia, S. Maria dell'Orto: La *Vergine e i Santi Agostino e Giovanni di Dio.*
Napoli, San Lorenzo Maggiore, sagrestia: La *Vergine con il Bambino e San Francesco* (FILANGIERI).
— Santa Maria Porto Salvo: *San Francesco riceve le stimmate* (DE DOMINICI).
— San Martino: Affreschi nel cupolino della sala del capitolo, con la *Natività*, la *Circoncisione*, l'*Adorazione dei Magi*, e la *Presentazione al Tempio*; nel mezzo, l'*Annunzio ai Pastori* (DE DOMINICI).
— Mercato San Severino: *Madonna del Rosario* (att. a Fabrizio Santafede).
— Monte di Pietà, Cappella: Pala con l'*Assunta e gli Apostoli.*
— — Sala dell'udienza: Un quadretto con la *Pietà* (DE DOMINICI).
— Museo Nazionale, Depositi, n. 84253: La *Pietà.*
— — Depositi, n. 84254: La *Pietà.*
Perugia, San Lorenzo: L'*Assunta* (ORLANDI).

nella *Madonna del Rosario* a Mercato San Severino (fig. 446) attribuita a Fabrizio Santafede, certo d'Ippolito Borghese, che

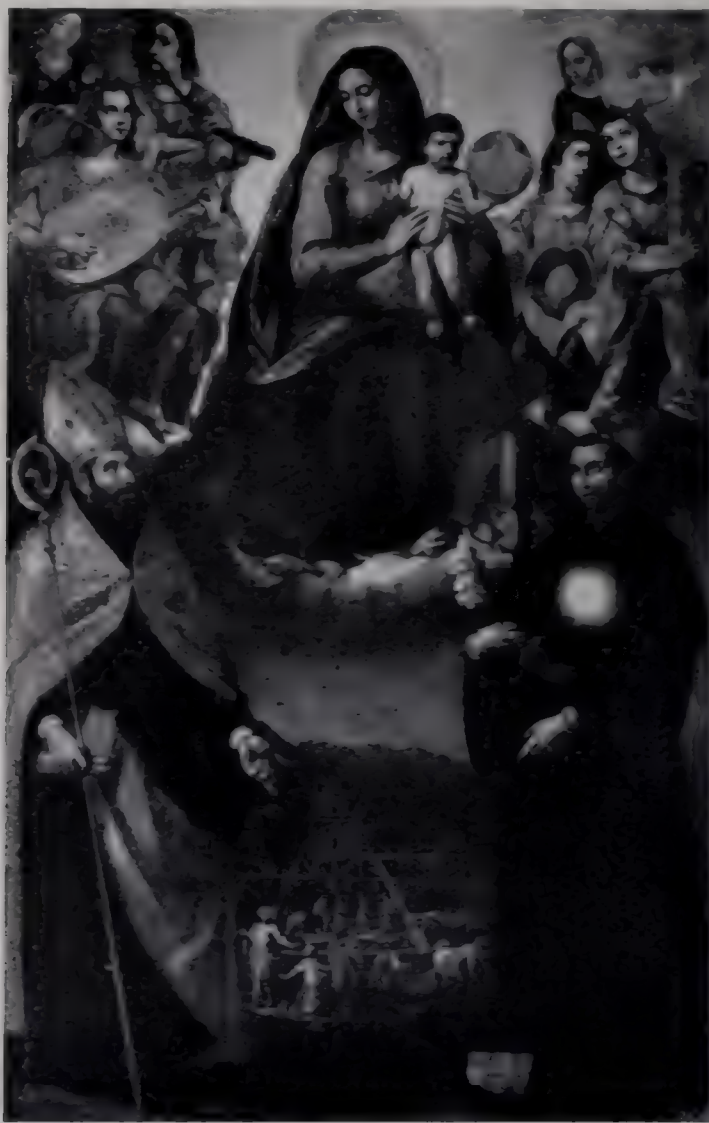



Fig. 445 — Castellammare di Stabia, S. M. dell'Orto.
Ippolito Borghese: La *Vergine e i Ss. Agostino e Giovanni di Dio*.
(Fot. R. Sovrintendenza all'Arte della Campania).

avvolge nella stessa atmosfera scura e triste i due quadri di Castellammare di Stabia e di Mercato San Severino.

Fig. 446 — Mercato San Severino, Chiesa.
Ippolito Borghese: *Madonna del Rosario.*
(Fot. R. Sovrintendenza all'Arte della Campania).

Chiudiamo lo studio dei maestri napoletani, che portano al Seicento reminiscenze di Raffaello e visioni veneziane, con Belisario Corenzio[1]. Come Girolamo Imparato e il Santafede, tese la sua mira a Venezia, ove, secondo il De Dominici, studiò cinque anni, attratto specialmente dal Tintoretto. Nell'*Epifania* ai Gerolamini (fig. 447), pure scorgendosi qualche nota savoldiana in alcune figure, specie nel giovanetto del fondo a sinistra, vivamente illuminato, si riscontra l'influenza carraccesca nelle figure lunghe, affilate da luce. Simili figure appaiono nel soffitto di Santa Maria la Nuova, e anche negli affreschi sulla volta del presbiterio ai Ss. Severino e Sosio, di un manierismo animato e alquanto enfatico.

Il decoratore, lo scenografo, rivela invece le sue doti nel sof-

---

[1] Notizie relative a Belisario Corenzio:

1558 — Nasce circa quest'anno in Grecia Belisario Corenzio. Secondo il De Dominici nel 1580 circa era a Venezia, dove restava cinque anni studiando il Tintoretto; tornava poi in patria, e verso il 1590 si stabiliva a Napoli.

1590 — Data degli affreschi nella cappella del Tesoro nella chiesa dell'Annunziata di Napoli, firmati « Bellisarius Corentius Fecit anno MDXC ».

1591-92 — Il Corenzio dipinge nella chiesa di San Martino di Napoli la cappella a sinistra dell'ingresso, per la somma di 220 ducati (Filangieri).

1601, 15 aprile — Si obbliga per contratto a dipingere « lo friso a torno l'intempiatura della chiesa della SS. Annunziata » di Napoli (Filangieri).

1609 — Contratto per gli affreschi della crociera della chiesa di San Severino in Napoli, per 2500 ducati (Filangieri).

1639-41 — Riceve 2142 ducati per dipinti eseguiti nella chiesa della Sapienza (Filangieri).

1643 — Il Corenzio muore cadendo da un palco nella chiesa di San Severino dove lavorava (De Dominici).

Fig. 447 — Napoli, Gerolamini. Belisario Corenzio: *Adorazione de' Magi*.
(Fot. R. Sovrintendenza all'Arte della Campania).

fitto di una cappella a San Martino e nelle scenette sottostanti (fig. 448). Queste doti si riflettono anche nella *Nascita della Vergine* (fig. 449), per ultimo composta come una grande cartella decorativa, non senza qualche ricordo di forme diffuse in Napoli da

Fig. 448 — Napoli, S. Martino. Belisario Corenzio: soffitto d'una cappella. (Fot. Anderson).

Marco Pino, pittore beccafumiano. Si riconosce a fatica il compassato autore del gruppo di Madonna e figlio nell'*Epifania* dei Gerolamini in questa briosa e scherzosa composizione, tutta moine e sorrisi. L'abitudine dell'affresco ha dato al pittore della *Natività* di Santa Maria la Nova, larghezza, libertà, disinvoltura di barocco

Fig. 449. — Napoli, S. Maria la Nova. Corenzio: la *Nascita della Vergine*. (Fot. Anderson).

decoratore. E il gran drappo del baldacchino, tutto nodi e pieghe a raggi, diventa l'anima della scena, di esclusivo valore ornamentale [1].

---

[1] Catalogo delle opere attribuite a Belisario Corenzio:

Napoli, Chiesa di Sant'Andrea delle monache: Affreschi nella volta sull'altar maggiore, con *Storie dei Ss. Andrea, Pietro e Paolo*; nelle pareti, le *Nozze di Canaan e l'Istituzione dell'Eucarestia*; nella volta della navata, la *Vergine in gloria*, la *Natività* e la *Trasfigurazione*; nelle centine della volta, dodici storie, dall'*Annunciazione* all'*Assunzione della Madonna* (De Dominici).

— Sant'Anna di Palazzo: Pala d'altare con la *Trinità e i Ss. Giovanni e Francesco* (De Dominici).

— Sant'Annunziata, Sagrestia del Tesoro: Affreschi della volta, con la *SS. Trinità, Angeli e Santi*; due quadri con la *Visitazione* e la *Presentazione al Tempio*; la *Natività della Madonna*; otto *Storie di martirii*; nell'ingresso *Storie del Vecchio Testamento* (De Dominici).

— San Domenico Maggiore: Volta a fresco della cappella dov'era il *Cristo alla Colonna* del Caravaggio (Sigismondo).

— San Francesco a Santa Maria degli Angeli, Chiostro: La *Natività* e la *Fuga in Egitto*; gli altri dipinti sono opera di discepoli (De Dominici).

— Chiesa dei Gerolamini: Pala con l'*Adorazione de' Magi* (De Dominici).

— — Chiesa del Gesù Novo: Affreschi nella volta, raffiguranti *Fatti e miracoli di Sant'Ignazio e di San Francesco*; le volte di alcune cappelle (De Dominici).

— Chiesa del Gesù e Maria: Volta della cappella a lato dell'altar maggiore (De Dominici).

— San Giacomo degli Spagnoli: La volta della cappella dei catalani, con *Fatti della vita della Vergine* (De Dominici).

— San Giuseppe: Affreschi nella navata (Sigismondo).

— Santi Marcellino e Festo: Affreschi della cupola e degli angoli (Sigismondo).

— Santa Maria di Costantinopoli: Affreschi nella volta della tribuna, con *Apostoli, Dottori, Profeti e Santi*; affreschi nelle volte della crociera (De Dominici).

— Santa Maria di Montevergine, Cappellone della Croce: l'*Incoronazione della Vergine*, l'*Assunzione* e la *Discesa dello Spirito Santo* (De Dominici).

— Santa Maria la Nuova: Volta e pareti della cappella dov'è il *Crocifisso* di Marco da Siena, con *Storie della Passione*; volta della crociera e angoli della cupola; sul coro e sulla porta affreschi rappresentanti il *Giudizio Universale* (De Dominici).

— Santa Maria di Piedigrotta, Cappella di San Lazzaro: Affreschi nella volta, con la *Vergine incoronata*; nei pennacchi gli *Evangelisti*; nelle pareti *Scene di miracoli* (Celano).

— San Martino: Affreschi nella volta della sala del Capitolo, della cappella dei Ss. Ugo ed Anselmo, e della cappella di San Gennaro (De Dominici).

— Chiesa della Misericordia: Pala con la *Parabola del buon Samaritano* (De Dominici).

— Cappella del Monte di Pietà: Affreschi con i *Misteri della vita del Redentore, Santi e Profeti* (De Dominici).

— San Paolo: Affreschi nella volta del coro, con la *SS. Trinità e gli Apostoli*; affreschi nella volta della crociera con sei *Storie dei Santi Pietro e Paolo* (De Dominici).

— Santa Patrizia: Tre quadri sopra l'altare e quattro sulle mura laterali (De Dominici).

— Chiesa della Pietà dei Turchini: Pala con l'*Annunziata* (De Dominici).

— Chiesa della Sapienza: Affreschi nella volta, negli angoli, nella cupola e nel coro, con *Storie dell'antico e nuovo Testamento, Virtù, Evangelisti e Profeti* (De Dominici).

— Santi Severino e Sosio: Affreschi nella volta della navata maggiore e del coro, con *Storie dei Ss. Benedetto, Severino e Sossio* (Celano). (Ma il De Dominici ricorda che vennero guasti nel terremoto del 1731, e rifatti dal De Mura). Affreschi nella cappella dell'Eucarestia (Celano).

Scolaro del Corenzio fu Luigi Rodriguez [1], che poco ricorda il maestro nella *Trinità* del Museo Nazionale di Napoli (fig. 450), ove si vede piuttosto il discendente dall'arte del Sabatini anche nella lontana reminiscenza leonardesca della figura del Battista. La maniera vivace del Corenzio può soltanto aver suggerito al pittore l'intreccio degli angeli, ov'è qualche eco correggesca, e la solidità corporea della figura di San Francesco. L'insieme dell'opera manca d'unità, d'equilibrio, anche nelle proporzioni, e, specialmente nell'imbambolata immagine di Cristo e in quella cartacea dell'Eterno, rivela la povertà del pittore. Anche gli angioli nello studio d'imitare la grazia dei volti correggeschi, stirano le labbra a un sorriso idiota. Solo nel San Francesco il pittore trova qualche forza di modellato. Lo stesso equilibrio, lo stesso eclettismo disorientato, si notano nell'altra pala del Museo di Napoli (fig. 451), raffigurante la *Madonna del Rosario*. In quest'opera domina l'influsso del Parmigianino e del Bedoli, come si vede nella Vergine in gloria e negli angioletti che sostengono le insegne dei Santi; ma è un parmigianinismo di maniera incrudito da ombre dense nelle figure di oranti, parato goffamente alla classica in quelle di guerrieri [2].

Napoli, Chiesa dello Spirito Santo, Arco Maggiore: *Due Profeti* (De Dominici).
— Santa Trinità degli Spagnoli, Cappella della Madonna del Rimedio: Affreschi nella volta con l'*Incoronazione della Vergine*, la *Visitazione*, la *Presentazione al Tempio e Profeti* (De Dominici).
— Palazzo dei duchi di Maddaloni-Carafa: Affreschi con fatti dei loro antenati (De Dominici).
— Palazzo Reale: Decorazione di alcune stanze (De Dominici).
— Palazzo dei principi di San Severo presso San Domenico Maggiore: Affreschi con i *Fatti dei principi di Sangro* (De Dominici).
— Seggio di Nido: *Fatti di Carlo V* (De Dominici).
Portici, Villa dei Massimo, detta la Barra: Affreschi con *Storie romane* (De Dominici).

[1] Luigi Rodriguez o Luigi Roderigo, detto anche Luigi siciliano, di famiglia d'artisti messinesi di origine spagnuola, è ricordato dal De Dominici, che stabilisce il suo arrivo a Napoli nel 1610, mentre dagli archivi parrocchiali risulta che tre suoi figli furono battezzati tra il 1601 e il 1607, in quella città, ove visse sino al 1630, data della sua morte.

[2] Oltre le due pitture citate, del Rodriguez si citano a S. Maria di Costantinopoli, una *Madonna adorata da angioli e santi*; nella chiesa dello Spirito Santo, la decorazione a fresco della volta e delle lunette della quarta cappella a sinistra; a Santa Maria la Nova, figure di *Santi* nel soffitto; nell'ex convento di San Lorenzo Maggiore, gli affreschi della volta del refettorio rappresentanti vedute delle province e figure di *Virtù*; ai Gerolamini, nella cappella maggiore, la *Deposizione* (1603).

Bibliografia sulla Pittura napoletana del '500: D. Cesare D'Eugenio Caracciolo napoletano, *Napoli sacra*, Napoli, 1623; C. De Lellis, *Supplemento alla Napoli sacra*

Fig. 450 — Napoli, Pinacoteca del Museo Nazionale.
Luigi Rodriguez: la *Trinità*.
(Fot. Anderson).

---

del D'Eugenio, Mss. della Bibl. Naz., X. B. 20, vol. 4, a 1654; ONOFRIO GIANNONE, *Ritratti e giunte sulle vite dei Pittori Napoletani*, Mss. del Museo Civico Filangieri (1698-1773), G. D'ANCORA, *Verbali di consegna degli oggetti di BB. AA. esistenti nelle chiese di Napoli*, Mss. della Società Napoletana di Storia Patria, 1813; CAMILLO TUTINI, *Manoscritto della Brancacciana* (1600-1667), pubblicato da BENEDETTO CROCE in *Nap. Nob.*, vol. VII, fasc. 8, pag. 123; POMPEO SARNELLI, *Guida dei Forestieri... in Napoli*, ivi, 1688; CARLO CELANO. *Delle notizie del bello, dell'antico, del curioso della città di Napoli*, 1692 e con aggiunte e correzioni del 1724, 1758 e 1792, Napoli, 1792; BERN. DE DOMINICI, *Vite dei pittori, scultori ed architetti napoletani*, Napoli, 1743; SIGISMONDO, *Descrizione* etc., Napoli, 1788; DALBONO,

Fig. 451 — Napoli, Pinacoteca del Museo Nazionale.
Luigi Rodriguez: *Madonna col Bambino e adoranti.*
(Per cortesia del Prof. Maiuri, direttore del Museo Naz.).

Nuova guida di Napoli, ivi, 1876; G. A. Grassi, *Biografie degli uomini illustri del regno di Napoli*, t. IV e VII, 1879; Faraglia, in *Arch. st. nap.*, 1878, 1885 e Bonazzi, in *Id.*, 1888; Gaetano Filangieri, *Doc. per la st. dell'A. ecc.*, 1891; Id., *Indice degli Artefici*, 1891; Articoli di Salvatore di Giacomo, Antonio Maresca, Colonna di Stigliano, Giuseppe Ceci, N. F. Faraglia, Ant. Colombo, De la Ville sur Villon, Lorenzo Salazar, Don Ferrante, C. T. Dalbono, Benedetto Croce, Rogadeo di Torrequadro, Vittorio Spinazzola, Michelangelo D'Ayala, Antonio Fiordelisi, Giuseppe Cosenza, Michele Ruggero, Don Fastidio, Fausto Nicolini, Aldo De Rinaldis, in *Napoli Nobilissima*, 1892-1921; Ceci, *Saggio di una bibliografia sulle arti figurative dell'Italia meridionale*, Bari, 1911; Aldo De Rinaldis, *Catalogo della Pinacoteca del Museo Nazionale di Napoli*, 1911; D'Addosio, *Illustrazioni e doc. sulla cripta di Sant'Andrea in Amalfi e S. Matteo in Salerno*, in *Arch. stor. nap.*, v. XXXIV, fasc. 1; Id., *Doc. inediti di artisti napoletani del XVI e XVII secolo*, in *Id.*, vol. XXXVII-XXXVIII; C. Morelli, *La Cappella del Monte di Pietà in Napoli*, 1899; *Atti del Congresso internazionale di Storia dell'Arte in Roma*, 1922; Thieme-Becker, *Allegem. Lexikon der bild. Kunstler.*

IV.

LA TRADIZIONE DI RAFFAELLO.

12.

TOMMASO LAURETI

LA VITA. - BIBLIOGRAFIA. - L'OPERA: Nessun ricordo dell'educazione di Sebastiano del Piombo, che, secondo il Vasari, ne sarebbe stato il maestro, sulla volta della Sala di Costantino in Vaticano. - Applicazione del Laureti all'Architettura e alla Prospettiva in Bologna. - Saggio della sua arte prospettica nella veduta illusionistica della " Vittoria della Croce " al centro della volta della Sala di Costantino in Vaticano. - In altri quadri a Roma, come negli affreschi della Sala de' Capitani, nel palazzo de' Conservatori in Campidoglio, e nelle pitture di San Giacomo a Bologna, non si riscontra dipendenza da Sebastiano. - CATALOGO DELLE OPERE.

1530 c., — Sua nascita a Palermo.

1563 — Disegna per la piazza di Bologna l'intera mole della fonte, detta poi del Nettuno. Disegnatala, « fu mandato a Firenze, perchè trovasse uno scultore degno di tanta opera » (Ricci e Zucchini, *Guida di Bologna*, 1930). La scelta cadde sopra Gian Bologna, che, nell'agosto di quell'anno, iniziò il lavoro per la statua colossale del Nettuno. Insieme col Laureti, poi, « ideò, a glorificazione pagana dell'acqua, un poetico scoglio marino, su cui il Dio dei mari impera, mentre sottili rivi d'acqua si uniscono a putti scherzosi e ridenti, a piccoli mostri, a conchiglie, a cartelle, a formose sirene. Il Laureti fece condurre ai novanta zampilli della fonte l'acqua di due sorgenti trovate a mezzogiorno della città e per la tubazione cercò l'opera del Grisante » (Ricci e Zucchini, sudd.). Nell'anno stesso, disegnò un'altra fontana sul fianco del palazzo comunale, erroneamente detta *Fontana Vecchia*.

1564 — Riedifica un antico acquedotto, a servizio della fontana del Nettuno. L'edificio ottangolare, ancora esistente, « è detto Bagni di Mario, per l'errore che attribuiva a Mario,

piuttosto che ad Augusto, l'antico acquedotto » (RICCI e ZUCCHINI, sudd.).

1566 — È ancora sovrintendente ai lavori della Fontana del Nettuno.

1574 — Dipinge in San Giacomo Maggiore a Bologna il *Cristo risorto e i Ss. Giacomo e Agostino.*

1577 — Architettata la cappella Bianchetti in San Giacomo Maggiore, vi compose la *Traslazione della salma di Sant'Agostino.*

1579 — Va al servizio del Duca di Ferrara come architetto e pittore.

1580-1582 — Dipinge in questo periodo, per una cappella in San Giacomo Maggiore a Bologna, la *Madonna con S. Guglielmo d'Aquitania e le Sante Agata e Cecilia.*

1582 — Entra al servizio di Papa Gregorio XIII.

1586, 7 gennaio — Riceve dalla cassa papale i pagamenti per l'esecuzione della volta della sala di Costantino in Vaticano, ove ha lavorato con due suoi seguaci.

1592 circa — Dipinge *Storie romane* per Clemente VIII nel Palazzo dei Conservatori in Campidoglio.

1593 — È nominato negli atti dell'Accademia di San Luca.

1595 — È eletto principe dell'Accademia stessa.

1600 — È socio della Congregazione dei Virtuosi del Pantheon.

1602, 22 settembre — Muore [1].

[1] Bibliografia su Tommaso Laureti: VASARI, *Le Vite*, ecc., ed. Sansoni, V, 1880, p. 655 e segg.; BAGLIONE, *Le Vite di pittori*, ecc., 1642, p. 72; MALVASIA, *Felsina pittrice*, 1678, ed. Zanotti, 1841; MARIETTE, *Abbecedario*, III (*Arch. de l'Art franç.*, VI), 1854-56; LANZI, *Storia pittorica*, I, 1794 e segg.; MISSIRINI, *Storia della romana Accademia di S. Luca*, 1823, p. 68; GUALANDI, *Memorie originali*, ecc., I, 1840, III, 1856; C. D'ARCO, *Delle Arti* ecc. *di Mantova*, 1857, II; A. BERTOLOTTI, *Alcuni artisti siciliani a Roma*, 1879; F. MALAGUZZI-VALERI, *L'Architettura del Rinascimento a Bologna*, Roma S. Casciano, 1899; AL. LONGHI, *Il palazzo Vizzani*, Bologna, 1902; H. VOSS, *Die Malerei der Spätrenaissance in Rom. u Florenz*, 1920. Cfr. anche *Arch. di Stato* a Bologna, libro de' Conti ecc. Fabbrica della Fonte; e il Libro Campion Vecchio, 122, 1728; e Cod. vat. lat. 7875 a fol. 35.

* * *

Tommaso Laureti, venuto giovinetto a Roma, dominato dal genio di Michelangelo, si avvicinò al maggior interprete del sommo maestro, a colui che ne faceva arrendere alquanto le forme scultorie alle pittoriche, a Sebastiano del Piombo. Ma presto gli venne meno l'insegnamento, invero poco fervido, di questo pittore infingardo e buontempone, che scoraggiava dal lavoro. Andava dicendo: « non era meno prudenza cercar di viver quieto, che vivere con le fatiche inquieto per lasciar di sè nome dopo la morte; dopo la quale hanno anco quelle fatiche e l'opere tutte ad avere, quando che sia fine e morte ». Il Laureti, nell'incertezza giovanile, quasi senza guida, guardò a Raffaello e a Michelangelo, così che nella volta della Sala di Costantino appaiono le sue figure allegoriche come raffaellesche enfiate, che, nel gonfiare, abbian perduto ogni garbo; si sien fatte rosseggianti, grosse e grevi. Par che nella sala di Costantino, in tutto quel turbinar di tinte della scuola di Raffaello, il colore così rumoroso copra come di cappa carnevalesca il soffitto. Dal ritmo dolce delle Stanze della Segnatura e dell'Eliodoro, dalle voci d'argento della *Disputa*, del *Parnaso* e delle *Virtù*, dalle armonie profonde della *Messa di Bolsena* e della *Cacciata d'Eliodoro*, si passa alle voci torbide, basse, contrastanti, della Sala di Costantino, al vocione sgangherato di Tommaso Laureti. Sembra che questo gradasso riassuma i lazzi delle maschere carnevalesche tutte variopinte, imbellettate, sgargianti, lassù nel soffitto della Sala di Costantino (fig. 452). Accanto alle virago allegoriche sono anche uomini atletici, migliori assai delle figure muliebri perchè studiati dai nudi che accompagnano con un crescendo d'animazione lo svolgersi, nella volta della Sistina, delle storie bibliche, da quella di Noè alla Creazione del mondo. Ma poco vediamo che ricordi Sebastiano del Piombo in quest'opera del Laureti, il solo discepolo, secondo il Vasari, che abbia appresa l'arte da lui.

Probabilmente egli si era applicato, più che alla pittura, all'architettura e alla prospettiva. La prima volta che lo si incontra a Bologna attende all'architettura della piazza destinata a ospitare il *Gigante* della felsinea città, e perfino alla ricostruzione dell'acquedotto, che alla magnifica fonte, da lui disegnata, condurrà le acque. I suoi soffitti di Palazzo Vizzani, ora Sanguinetti, a Bologna, vengono riprodotti da Vincenzo Danti, ad esempio, nelle *Due regole della prospettiva pratica di... Vignola* (1583). Nella volta della Sala di Costantino diede il pittore un altro saggio della sua arte prospettica, rappresentando una grand'aula, dove il Crocifisso s'inalbera al posto di un idolo caduto a terra in frantumi (fig. 453). La rappresentazione illusionistica interrompe il chiasso delle figure allegoriche: la *Vittoria della Croce* sull'idolatria, sul giudaismo, sul paganesimo, è espressa nel silenzio. Nella sala dove Costantino vince Massenzio ed è battezzato da Silvestro Papa, in tutta quella confusione d'uomini e di cose, su tutti quei tumultuosi affastellati ricordi, il rettangolo della volta è l'epilogo chiarificatore, il punto fermo. Qui Tommaso Laureti, ricorrendo alla semplicità della prospettiva, fece meglio che attenendosi alla complessità delle sue pitture figurate: il puro simbolo valse più delle masse multicolori. Ma in tutto questo non vediamo cosa alcuna che ci mostri la sua dipendenza da Sebastiano del Piombo. La vediamo invece nei quadri che dipinse per San Giacomo a Bologna e nelle pitture che eseguì per il citato palazzo Sanguinetti, come nel *Crocifisso* della chiesa di San Bernardo in Roma, nella *Morte di Santa Susanna*, sull'altar maggiore della chiesa di questo nome a Roma stessa. Rimangono invece estranee all'influsso sebastianesco le pitture nella sala dei Capitani del palazzo Capitolino, rappresentanti episodi della *Storia romana dei Re*.

Nel quadro della chiesa di San Giacomo a Bologna, con la *Vergine e i Santi Cecilia, Agata, Guglielmo d'Aquitania*, il Laureti, per la *Madonna col Bambino in gloria*, s'ispira a quella Sistina di Raffaello, ma adattandola entro schemi proprî di Sebastiano (fig. 454). Anche la Santa Cecilia deriva dall'Urbinate,

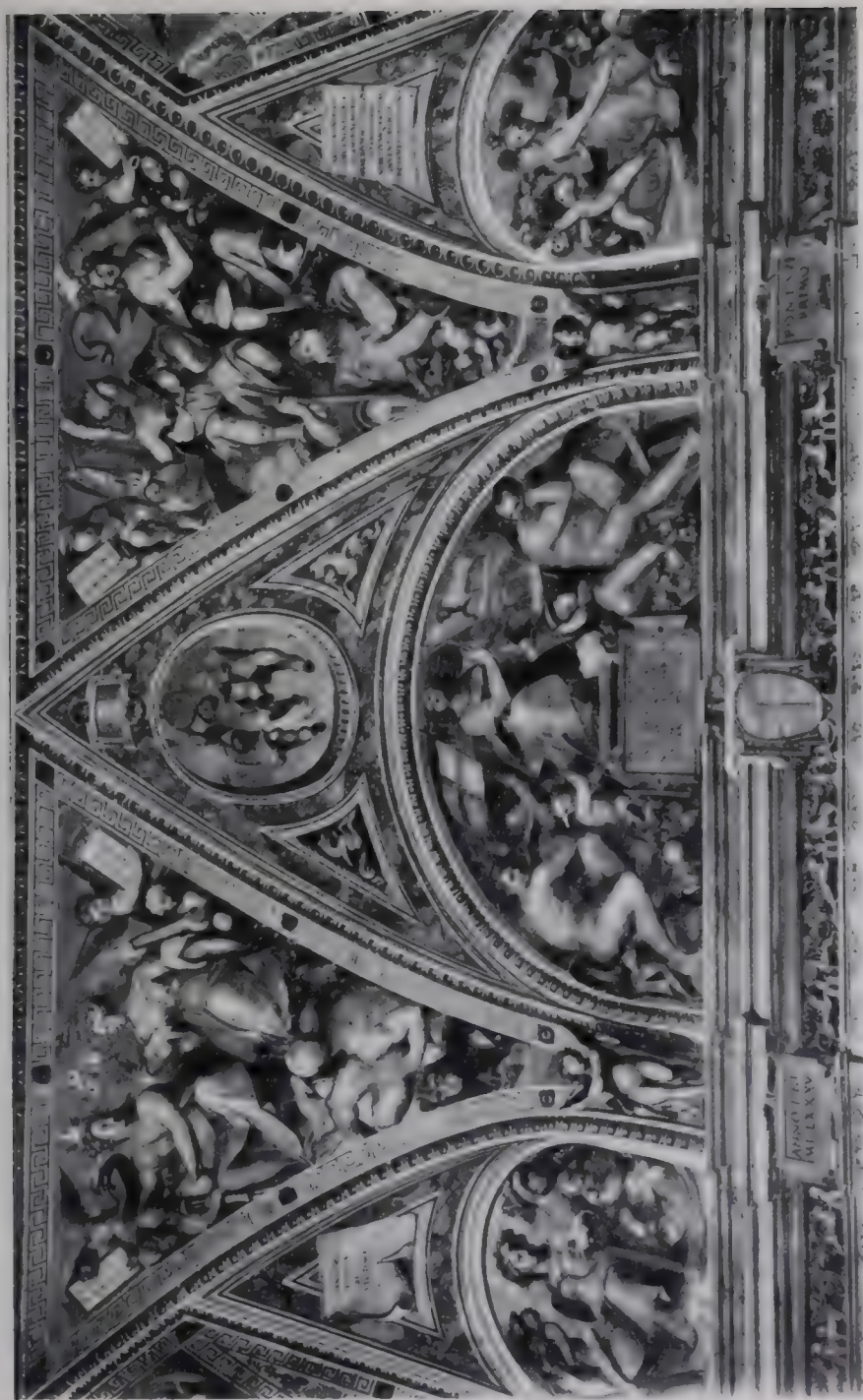



Fig. 452 — Roma, Palazzo Vaticano, Sala di Costantino. Tommaso Laureti: particolare della volta.
(Fot. Alinari).

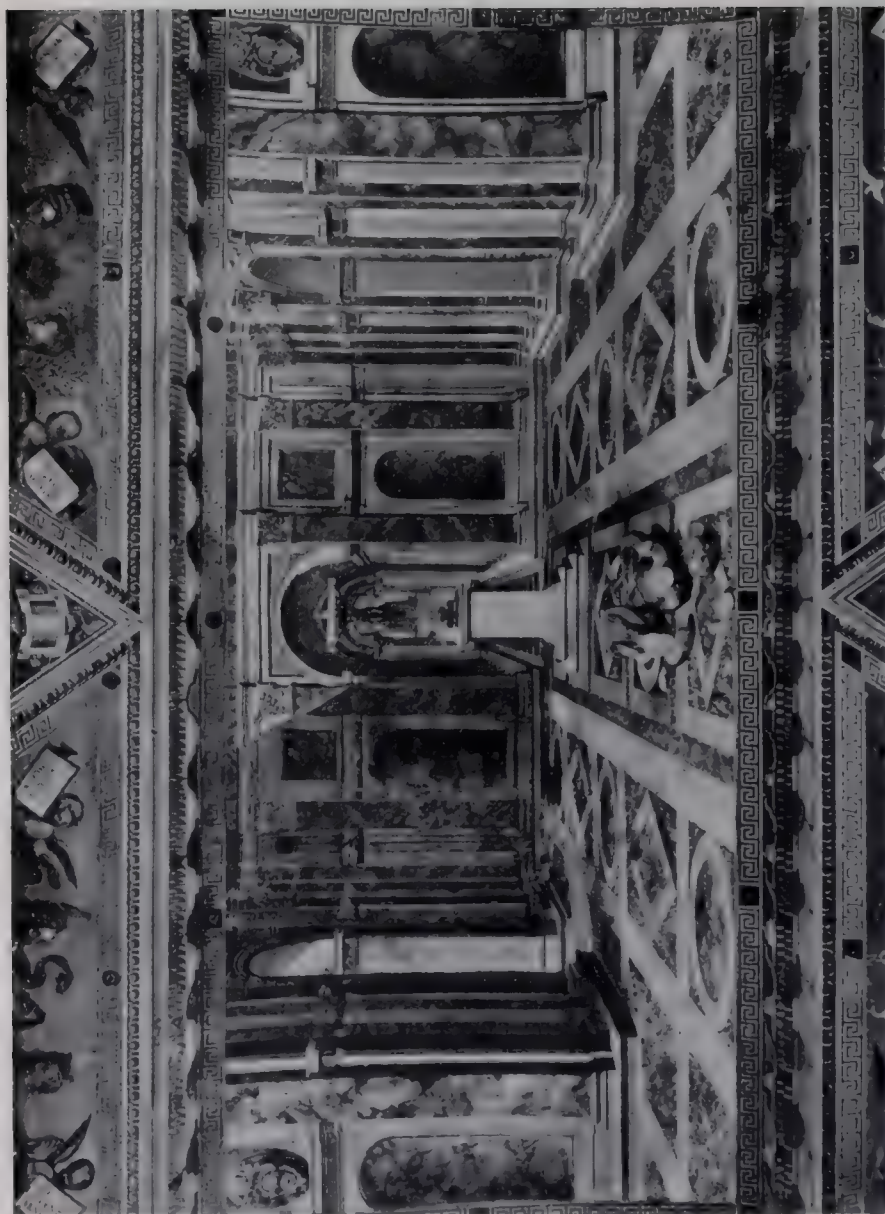



Fig. 453 — Roma, Palazzo Vaticano, Sala di Costantino. Tommaso Laureti: La *Vittoria della Croce*.

Fig. 454. — Bologna, San Giacomo Maggiore.
Laureti: *Ss. Cecilia, Agatà e Guglielmo d'Aquitania.*
(Fot. Croci).

mentre Sant'Agata a riscontro è costruita entro piani michelangioleschi larghi, saldi e pieni. Più si sente come la mira del pittore a Michelangelo s'inoltri tra ricordi raffaelleschi nel *Trasporto funebre di Sant'Agostino* (fig. 455). Sotto angioli a volo tratti da Raffaello, passa la bara del Santo invocato da una folla d'infelici, tra cui una donna che ricorda un'altra nella sebastianesca *Resurrezione di Lazzaro*. In questo quadro il raffaellista sgangherato ci appare ardito costruttore di scena a piani complessi, in profondità di spazio.

Quanti s'avvicinarono a Michelangelo, tra gli altri Girolamo Siciolante da Sermoneta, sentirono come Sebastiano riducesse le forme giganti del Buonarroti in altre più sensibili, per mezzo del colore veneto, che anche quando parve inaridirsi, manteneva le antiche reminiscenze di Giorgione e di Tiziano. Per accostarsi a Michelangelo si guardò a Sebastiano, che ne fu il pittore portabandiera. Così avvenne probabilmente a Tommaso Laureti, ma oggi poco intendiamo l'accostamento di lui al pittor veneziano, che tuttavia, come vedemmo, fu un eclettico: dalle forme raffaellesche passò a quelle di Sebastiano, e ornando di pitture palazzo Sanguinetti a Bologna, mostrò di non aver inutilmente veduto le animate composizioni decorative e il fuso effetto cromatico degli affreschi di Pellegrino Tibaldi. Il Vasari, che fa di lui un puro sebastianesco non ne vide certo il complesso dell'opera [1].

Composizioni smarrite e perdute del Laureti sono *Venere e Amore* citata dal Vasari in casa di Messer Francesco Bolognetti, « un ritratto del signor Bernardino Savelli, un quadro d'altare con i *Santi Pietro e Francesco*, in San Mattia, che è molto lodato ». Inoltre in San Francesco di Ferrara, è un *San Girolamo*, e in San

[1] Il Vasari, che sbagliò il nome di Laurati in Laureti, scrivendo, nella seconda edizione alle sue *Vite*, la piccola aggiunta sull'artista, mostra di poco conoscerlo, e citate due opere, delle quali aveva sentito discorrere, chiude la piccola nota, dicendo « d'alcune altre, delle quali non accade far menzione ». Questa chiusa sbrigativa basta a dimostrare che il Vasari era a corto di notizie; e, nel farlo derivare da Sebastiano, non pensò a quanto scrisse egli stesso sull'indolenza di questo pittore negli ultimi suoi anni, e come il Laureti, nato circa il 1530, avesse diciassett'anni alla morte di questo maestro.

Fig. 455. — Bologna, San Giacomo Maggiore.
Laureti: *Trasporto della salma di Sant'Agostino.*
(Fot. Croci).

Giorgio la *Cena di Belsazar*; nella chiesa del Paradiso a Modena, l'*Assunzione di Maria*, quadro che dopo la morte del Laureti fu finito dai Carracci [1].

---

[1] Catalogo delle opere:

Bologna, San Giacomo Maggiore: Trittico all'altar maggiore con il *Cristo risorto fra i Ss. Jacopo e Agostino* (1574).

— — *Tumulazione di Sant'Agostino* (cappella IX), 1577.

— — *Madonna col Bambino e Santi* (cappella XXXII), 1580.

— Fontana Vecchia: Disegno con la collaborazione di G. Andrea della Porta.

— Fontana del Nettuno: Disegno.

— Palazzo Vizzani, ora Sanguinetti: Fregio a fresco, ora staccato dal muro, con *istorie d'Alessandro Magno* (1582).

Ferrara, Chiesa della Certosa: *Cristo disteso sulla croce tra una folla di manigoldi.*

— Convento di San Francesco: *San Girolamo.*

Firenze, Uffizi: Disegni della *Crocifissione*, dell'*Immacolata*, dell'*Ascensione*, di *Maddalena e due Santi, Sant'Ottilio e la Vergine* e disegno per una volta.

Roma, Chiesa di San Bernardo alle Terme: *Cristo in croce.*

— Chiesa di Santa Susanna: *Morte di S. Susanna.*

— Palazzo Vaticano, Sala di Costantino: Affreschi nella volta.

— Palazzo dei Conservatori, Sala dei Capitani: Affreschi con le *storie di Bruto*, d'*Orazio Coclite*, di *Muzio Scevola* e la *Battaglia di Regillo.*

IV.

LA TRADIZIONE DI RAFFAELLO.

13.

PIRRO LIGORIO

LA VITA. - BIBLIOGRAFIA. - L'OPERA: Gli affreschi dell'Oratorio di San Giovanni Decollato a Roma. - Il pittore cerca effetti scenografici mediante uno sfondo architettonico greve e straricco, e stampa, nella " Danza di Salome ", sui moduli di Giulio Romano, le figure che nella " Decollazione del Battista " s'inturgidano e s'atteggiano alla michelangiolesca. - CATALOGO DELLE OPERE.

1510? — Nasce in Napoli.

1540-1550 — In questo periodo probabilmente affresca la *Danza di Salome* e la *Decollazione del Battista* nell'Oratorio di San Giov. Decollato.

1542, 15 maggio — È a Roma, e si obbliga a dipingere per scudi 30 delle grottesche nel Palazzo d'Urbino già Santorio in via Lata (Archivio di Stato a Roma, Notaio Stefano Amanni, prot. 105 e 277. Cfr. LANCIANI RODOLFO, *Ricordi inediti di artisti del sec. XVI*, in *Ausonia*, 1906).

1546, 5 maggio — È a Rieti, dove fa il contratto per un gonfalone destinato alla Confraternita di S. Maria (Rieti, Archivio Notarile. Cfr. SACCHETTI SASSETTI ANGELO, *Un Gonfalone di Pirro Ligorio a Rieti*, in *L'Arte*, 1913).

1548, 16 dicembre — È proposto socio nella Confraternita dei Virtuosi al Pantheon (Libro della Congregazione del 1543-1587. Cfr. ORBAAN, *Virtuosi al Pantheon* in *Repertorium für Kunstwissenchaft*, 1914, pag. 25), e vi entra nel 1549.

1560, 20 ottobre — Riceve una data somma « per colore per dipingere il friso nel Palazzo delle Mentane a Monte Giordano (Libro di M. Raffaele Fiesco. Cfr. VINCENZO PACIFICI, *Ippolito II d'Este*).

1560, 2 dicembre — Diviene cittadino onorario di Roma (V. PASTOR, *Storia dei Papi*, vol. VII, pag. 558, nota 5; GREGOROVIUS, *Kleine Schriften zur Geschichte und Kultur*, Leipzig, 1887, vol. I, pag. 315).

1568, 1 dicembre — Entra al servizio del Duca Alfonso II di Ferrara, con lo stipendio di 25 scudi d'oro (Archivio di Stato di Modena, Camera Ducale, Bolletta Salariati, vol. del 1569, Provvisionati a pag. 141).

1569 — Da Ferrara spedisce al card. Ippolito d'Este i 16 cartoni per arazzi, rappresentanti la *Storia d'Ippolito, figlio di Teseo*, conservati ora nella Biblioteca dell'Arsenale a Parigi.

1580 — È nominato cittadino onorario di Ferrara (Archivio di Stato di Modena, Cancelleria Ducale, Chirographa, vol. XXVII « Alphonsi II, Decreta 1576-1597 », a carte 50).

1583, 30 ottobre — È sepolto a Ferrara nella chiesa di S. Anna (V. BORSETTI, *Historia Halmi Ferrariae Gymnasii*, Ferrara, 1735). Dall'Archivio di Stato di Modena, Camera Ducale, Bolletta Salariati, volume del 1583, Rubrica Antiquari, risulta infatti che rimase al servizio del Duca senza interruzione fino a tutto ottobre 1583, con la provvigione di L. 97,10[1].

* * *

Pirro Ligorio, prima di darsi all'architettura e all'antiquaria, lasciò saggi pittorici nella decorazione, oggi perduta, di fronti d'edifici con storie romane tra cascate di trofei; ma non restan di lui se non i due affreschi con la *Danza di Salome* e la *Decol-*

[1] Bibliografia su Pirro Ligorio: VASARI, *Le Vite*, ecc., ed. Sansoni; ZAPPI, GIO. MARIA, *Annali e memorie di Tivoli* (composta nel 1576), edita a Tivoli, 1920; BAGLIONE GIOVANNI, *Le Vite...*, Roma, 1642; ROCHETTE, DESIRÈ RAOUL, *La Villa Pia*, Parigi, 1837; CARASOLI FRANCESCO, *Il monumento di Paolo IV nella chiesa della Minerva*, 1884; SENI, *La Villa d'Este a Tivoli*; GIOVANNONI G., *Reliquie d'arte disperse dell'antica Roma*, in *Nuova Antol.*, 1908; GIACOMO BALESTRA, *La Fontana pubblica di Giulio III e il Palazzo di Pio IV sulla via Flaminia*, Roma, 1911; FRIFDLANDER WALTER, *Das Kasino Pius des Vierten*, Leipzig, 1912; SACCHETTI SASSETTI ANGELO, *Un Gonfalone di Pirro Ligorio a Rieti*, in *L'Arte*, 1913; FREY DAGOBERT, *Michelangelo Studien*, Wien, 1920; PACIFICI VINCENZO, *Ippolito II d'Este*, 1920.

lazione del Battista in San Giovanni Decollato, e il gonfalone eseguito con sughi d'erba, nel 1546, per la confraternita di Santa Maria in Rieti.

La *Danza di Salome* (fig. 456) lascia scorgere lo scolaro di Giulio Romano nel chiaroscuro intenso e nel disegno delle forme inturgidite. La scena prende monumentalità raffaellesca, e si svolge

Fig. 456 — Roma, Oratorio di S. Giovanni Decollato.
Pirro Ligorio: *Danza di Salome.*
(Fot. dall'Arch. fotogr. Nazionale).

come sopra un palcoscenico. Intorno alla danzatrice, che s'aggira scuotendo il cembalo, si schierano ad arco gli spettatori, di qua e di là dalla mensa d'Erode, sul curvo addentrarsi del palazzo romano, ricco di colonne, anche tortili, di marmi variegati, di bassorilievi, di statue. L'architetto, che nascose la linea costruttiva sotto la pompa ornamentale, e si fece banditore del falso pittorico nell'architettura, profuse nello sfondo del quadro la sua magnificenza. Di qua e di là dalla rappresentazione, forman quinte al teatro una grossa canefora e una virago pen-

sosa seduta tra fanciulli con cembaletti, aumentata da drappi frangiati; mentre davanti al margine del palcoscenico, a cui si sale per gradi, si presentano al pubblico tre mezze figure di un prelato e di due gentiluomini, forse committenti della decorazione, confratelli nell'Oratorio. Il bisogno di straricchire la scena invade il pittore: dietro quei tre personaggi, fuori della rappresentazione, come

Fig. 457 — Roma, Oratorio di S. Giovanni Decollato.
Pirro Ligorio: *La decollazione del Battista.*
(Fot. dall'Arch. fotogr. Nazionale).

innanzi alla sezione del palco su cui danza Salome, egli colora a monocromato, sfoggiando i suoi studi dall'antico, l'*Adorazione de' Magi*, e, tra i colonnati fastosi, schiera statue e statue ispirate alla romanità. Evidentemente il Ligorio esprimeva, nel dipingere, le sue tendenze verso l'architettura e verso le classiche ricerche; e queste lo attaccavano alle forme raffaellesche, come quella, nell'affresco di Salome a San Giovanni De-

collato, si coordina con la fanciulla danzante, aprendosi ad arco, curvando gradinate e movendo a cerchio la folla.

Il pittore si dimostra innanzi tutto scenografo; e la sua scenografia si amplifica: da vicino e da lontano, aprono vedute d'archi, palazzi, pozzi, loggiati, nella *Decollazione del Battista* (fig. 457). Nel mezzo della scena, il carnefice, che ne è il perno, si curva per stendere a Salome la testa del Battista, mentre guerrieri e assistenti sembran ritrarsi nei gruppi laterali. Per grandeggiare, il pittore s'accostò al gran nume de' suoi tempi, a Michelangelo, cui s'erano accostati i compagni frescanti a San Giovanni Decollato, Jacopino del Conte, il Salviati, Battista Franco; ma non ne intese la vera grandezza racchiusa dalle forme giganti [1].

---

[1] Catalogo delle opere:

Parigi, Biblioteca dell'Arsenale: sedici cartoni ad acquarello per arazzi riproducenti i *fatti della vita di Ippolito figlio di Teseo* (cfr. A. MARSAND, *I manoscritti italiani nella R. Biblioteca di Parigi*, Parigi, 1835-38, vol I, p. 514).

Rieti, Museo Civico: Gonfalone per la confraternita di Santa Maria, del 1546 (illustrato da ANGELO SACCHETTI SASSETTI in *L'Arte*, 1913).

Roma, San Giovanni Decollato: Affresco della *Danza di Salome*.

— — Affresco della *Decollazione del Battista*.

(Sono perite le decorazioni di edifici indicate dal BAGLIONE, e cioè: « la Facciata incontro alle Convertite del Corso »; un'altra « del Canto delle istesse Convertite », la facciata in Campo Marzio, « che è su'l canto passato il palazzo, dove sta il Cardinal Pallotta a man manca, per andare alla Piazza S. Lorenzo in Lucina, e vi si veggono trofei, storie e fregi di magnificenze romane »; un'altra « a piè della salita di S. Silvestro di monte Cavallo »; una ancora, « incontro al Palazzo vecchio de' Signori Caetani all'Orso nel vicolo che va a piazza Fiammetta ». Anche GASPARE CELIO, in *Memoria delli nomi delli Artefici delle pitture* (Napoli, 1638), ricorda la facciata d'una casa sulla via che dal Campo Marzio portava a S. Lorenzo in Lucina).

IV.

LA TRADIZIONE DI RAFFAELLO.

14.

Maestri in Sicilia: GIACOMO ALIPRANDI, VINCENZO DEGLI ANZIANI DA PAVIA, detto VINCENZO DA PAVIA, ANTONELLO RICCIO, FILIPPO PALADINO

GIACOMO ALIPRANDI

A Messina, ove nacque nel 1470, dipinse nel 1519 la " Presentazione al tempio ", per la chiesa di S. Niccolò, quadro distrutto dal terremoto. Suoi rapporti con Cesare da Sesto.

VINCENZO DEGLI ANZIANI DA PAVIA detto IL ROMANO

Opera nel 1517 in Palermo, ove termina i suoi giorni il 16 luglio 1557. Sue pitture nella chiesa di Santa Caterina dell'Olivella, nel Convento della Gancia, in S. Domenico e nel Museo Nazionale di Palermo. Arcaistico pittore, Vincenzo da Pavia nel classicismo delicato dei tipi muliebri s'accosta a Raffaello.

ANTONELLO RICCIO

Figlio di Mariano Riccio, che fu supposto scolaro di Polidoro, fiorì intorno il 1570 a Messina, ove, per la chiesa di San Gregorio, dipinse " San Benedetto tra i Ss. Mauro e Placido ". In questo quadro rimane viva la tradizione messinese, pur tra le forme derivate da Andrea da Salerno.

FILIPPO PALADINO

Ispirato a forme toscane della cerchia d'Andrea del Sarto, lasciò al principio del '600 pitture in Sicilia, a Palermo, Vizzini, Mineo, Messina, Enna.

GIACOMO ALIPRANDI

Il suo quadro maggiore, in San Niccolò di Messina, distrutto dal terremoto, portava la scritta: « 1519 . Hyeronimus de Alibrando Messaneus faciebat ». Considerevole, scrisse il Frizzoni [1],

---

[1] Gustavo Frizzoni, *Rassegna di alcune notevoli opere di pittura e scultura in Messina*, in *Rassegna d'Arte*, 1909, p. 29.

« per la vastità della composizione, ma altresì per gl'infiniti graziosissimi motivi d'ogni genere, spinti in qualche parte fino ad un eccesso di vivacità realistica ». Da una copia del dipinto (figura 458), possiamo farci un'idea dell'opera perduta, vedere l'azione animata dei personaggi, che additano, favellano, si volgono: un ragazzetto sta per contrastare, alzando il pugno ad un altro ignudo, il possesso d'un agnello, mentre una donna s'allunga a trattenergli il braccio. Appresso, a destra, un fanciullo tiene un cesto con una nidiata d'uccelletti, un pastore seminudo porta tra le braccia un altro agnello; più in là un maestro di scuola indica il passo da leggere in un libro a un bambino. Tutta questa folla interrompe il momento solenne della Purificazione: guarda Simeone al Bambino che si torce verso la madre rivolta a Giuseppe additante le tortore. Un gran corteo di vecchioni, di gentiluomini, di spettatori, fronteggia la scena sacra, sopra la quale, tra la selva delle colonne, s'innalza un arco trionfale con figure di Profeti mossi con impeto. Di là dalle grandiose arcate, son palazzi adorni di statue, di fronte a una fortezza e a torrioni. Questa scena grandiosa, piena di movimento, richiama in varie parti e in alcuni tipi Cesare da Sesto, che a Messina dipinse l'*Adorazione de' Magi*, ora nel Museo Nazionale di Napoli. Purtroppo la copia, quantunque ben condotta, non ci permette più di studiare il dipinto per l'effetto coloristico. Ci basti additarlo, per il suo insieme desunto da Cesare da Sesto, per i moti delle figure e dei gesti veramente siciliani, per l'ampiezza monumentale della composizione.

VINCENZO DA PAVIA

Vincenzo da Pavia, nella chiesa di San Domenico a Palermo, dipinse l'anno 1540 la *Madonna del Rosario* (fig. 459) in modo arcaistico, dando alle figure del cielo una grandezza sovrana, a quelle della terra, minuscola così da farle scomparire tra i fiori, i ruderi, le ombre del piano. Calano le figure del cielo come un

Fig. 458 — Messina, Collezione privata.
Giacomo Aliprandi: copia del suo dipinto in San Niccolò di Messina.
(Per cortesia di Enrico Mauceri).

enorme cartello, la Vergine del Rosario in un'aureola incorniciata da cherubi, tra i Ss. Domenico e Tommaso, Caterina e Apollonia che l'assistono ai lati, spiccando su roseti, mentre in alto, con cartelli e corone, turbinano angioletti libellule, e, sulla terra, pregano il Pontefice sotto l'aureo baldacchino, l'Imperatore sotto lo stendardo, i due coniugi committenti nel primo piano, ancora più piccoli, sperduti presso un gran canestro di rose. Il cartello sacro, concepito col talento decorativo di un miniatore, mostra la derivazione pittorica da Giulio Romano, specialmente nelle figure delle Sante. Meglio si riconosce l'influsso di Giulio nella *Madonna col Bambino* (fig. 460) in Santa Caterina dell'Olivello: tra i ruderi di Roma antica, in un paese classico, davanti a una colonna fasciata da pampini con grappoli, siede la Vergine abbracciata dal suo putto forte romano. Un raggio dell'arte raffaellesca illumina, come di sole al tramonto, il gruppo sacro, chiuso tra linee fluide, carezzevoli alla lombarda, più che tra quelle statuarie di Giulio Pippi.

Un'altra composizione tutta in superficie, a mo' della gran pagina miniata della *Madonna del Rosario*, senza ricerca di effetti plastici, è lo *Sposalizio della Vergine* nel Convento della Gancia (fig. 461), grande frontispizio a colori, grato per la ricchezza decorativa ottenuta dallo sfondo architettonico festoso, dai marmi policromi, dalle ghirlande di verzura, dalle figure composte a festone, di cui è centro la dolce immagine di Maria. La varietà delle pose di tre quarti e di profilo aumenta il luccichio delle vesti, dietro la figura ammantata di scuro del committente, che richiama ancora, nella fissità della posa, nel rigido profilo del volto, nelle mani congiunte entro il berretto, i primitivi ritratti lombardi.

Anche nella *Deposizione* (fig. 462), pur traendo dallo *Spasimo di Sicilia* della bottega di Raffaello, il classicismo delicato dei tipi muliebri, Vincenzo da Pavia vede con occhio di miniatore. La Croce, con le scale appoggiate e i portatori di Cristo che dall'alto lo calano, vagamente ricorda lo schema delle Deposizioni dipinte dai seguaci di Michelangelo; ma ogni effetto

Fig. 459 — Palermo, Chiesa di S. Domenico.
Vincenzo da Pavia: *Madonna del Rosario.*
(Fot. Brogi).

Fig. 460 — Palermo, Chiesa di S. Caterina dell'Olivello.
Vincenzo da Pavia: *Madonna col Bambino.*
(Fot. Alinari).

Fig. 461 — Palermo, Convento della Gancia.
Vincenzo da Pavia: *Sposalizio della Vergine.*
(Fot. Brogi).

costruttivo vien meno: le figure rimangon tutte su d'una stessa superficie, e si dispongono intorno alle scale come intorno a una grande iniziale miniata. Ridotta a cifra l'architettura dei michelangiolisti romani, il pittore segue lo stesso criterio calligrafico nel delinear in ritmo carezzevole i contorni delle pieghe falcate e nel disporre in cadenza le pie donne attorno la Vergine. Così lontano, nella sua visione artistica, dal mondo architettonico di Raffaello, il maestro lombardo sa tuttavia, come pochi tra i seguaci non immediati dell'Urbinate, rifletterne, nei volti e negli atti delle pie donne, il lume soave di grazia, di silenziosa pietà [1].

ANTONELLO RICCIO

Esempio tipico del pittore, che trasporta i moduli di Andrea da Salerno nelle forme tradizionali messinesi, è il quadro con i *Santi Benedetto, Placido e Mauro* in S. Gregorio a Messina (fig. 463), ove il primo, colossale, enfatico, sembra invadere tutto il campo e i due seguaci stringersi, spianarsi, per lasciare il posto a sua imponenza. In San Benedetto macchinoso, esuberante, è la forza plastica delle propaggini antonelliane, mentre nelle teste dei due seguaci si riscontra, traverso la derivazione da Andrea da Salerno, qualche accenno ai tipi da cui questi fu ispirato, cioè a quelli di Fra' Bartolommeo della Porta.

FILIPPO PALADINO

Due volumi di suoi disegni, nel Museo di Siracusa, mostrano qualche accenno all'arte di Andrea del Sarto, che il Paladino, in ritardo, alla fine del '500, ancora richiama. I suoi lavori nella cattedrale di Pisa, nella chiesa dei Ss. Cosma e Damiano a Livorno

[1] Sappiamo anche, di questo pittore, che il 30 agosto 1530 aveva dipinto una pala per la confraternita di San Giacomo in Palermo; che il 1542 segnò con questa data la *Flagellazione* in San Giacomo la Marina in Palermo; che il 1554 (16 aprile) un legnaiuolo si obbligò a recarsi in Africa, al forte della Goletta, per collocare un quadro da lui dipinto; che infine

Fig. 462 — Palermo, Museo Nazionale. Vincenzo da Pavia: *Deposizione*.
(Fot. Brogi).

Fig. 463 — Messina, San Gregorio.
Antonello Riccio: Ss. *Benedetto, Placido e Mauro.*
(Fot. Brogi).

Fig. 464 — Enna (Sicilia), Chiesa madre.
Filippo Paladino: *Assunzione.*
(Per cortesia del Direttore del Museo Nazionale di Palermo).

e di Sant'Jacopo in Campo Corbolini a Firenze, appartengono allo scorcio del '500, mentre dopo il 1601 la sua attività si svolge a Palermo, Vizzini, Mineo, Messina ed Enna. Non soltanto nei disegni del Paladino si nota il persistere della tradizione di Andrea, ma anche nelle pitture del periodo siciliano, come può vedersi nella notevole *Assunzione* della Chiesa madre di Enna, nel gruppo ispirato degli Apostoli (fig. 464) [1].

il 20 maggio 1556 altri legnaiuoli si obbligarono ad apprestargli una tavola da dipingere. (Cfr. sul pittore: Di Marzo, *Delle belle arti in Sicilia*, Palermo, 1862; Cosentino, in *Arch. Stor. Siciliano*, 1913; Scalia, *Dipinti messinesi postantonelleschi*, in *Rassegna d'Arte*, 1913; Matranga, *Nuove attribuzioni di dipinti nel museo di Palermo*, in *Boll. d'Arte*, 1909.

[1] Bibliografia su Filippo Paladino: Lanzi, *Storia Pittorica*, I, pagg. 265-266; De Morrona, *Pisa illustrata*, t. II, pag. 303; Richa, *Chiese fiorentine*, t. II, pag. 304; Francesco Tolomei, *Guida di Pistoia*, 1821; Di Marzo, in *Arch. stor. Ital.*, t. IX, 1882, pag. 173; E. Mauceri, *Due volumi di disegni di Fil. Paladino*, in *Boll. d'A.*, IV, pag. 386.

IV.

LA TRADIZIONE DI RAFFAELLO.

15.

ATTORNO GIULIO ROMANO A MANTOVA

BIBLIOGRAFIA - CATALOGO DELLE OPERE: Collaboratori di Giulio Romano nel Castello e nel palazzo del T: Rinaldo Mantovano, Anselmo Degani, Lorenzo Costa il Giovane, Teodoro Ghisi, il Primaticcio, che diffuse in Francia la civiltà pittorica italiana. Sua opera a Fontainebleau. Notizie della sua attività in Francia.

Quando Giulio Pippi trasportò le forme romane a Mantova, fu un accorrere dall'Emilia e dal Veneto alla fonte nuova, e, come al tempo del Mantegna, tornò la reggia dei Gonzaga centro d'arte pittorica. Le forme di Raffaello, intorbidate in quelle di Giulio, si trasmisero sempre più prive di forza nei seguaci del pittore ufficiale dei Gonzaga, che aveva temprate al fuoco le sue immagini. Gli scolari, non sorretti come Giulio Romano dall'esempio vivo di Raffaello, caddero nell'esagerazione, s'accrebbero di peso, e talvolta si stamparono su classici manichini. In Mantova si contrapponeva all'arte di Giulio quella del Correggio, che aveva lasciato a Federico Gonzaga gli *Amori di Giove* per Carlo V; e al Correggio, genio dell'arte emiliana, si rivolsero i collaboratori stessi di Giulio, come Lorenzo Costa il giovane, che nella sala dei Falconi in Castello, come nella Galleria dei Mori, figurò putti correggeschi tra riquadrature e grottesche giuliane.

Arduo è seguire di sala in sala nel Castello e nel palazzo del *T* l'opera dei collaboratori di Giulio Romano, tanti sono i rifacimenti e i restauri, che talora ricoprirono gli intonachi primitivi. Così, nella Galleria degli Specchi al Castello di Mantova, la decorazione dei grandi riquadri della volta, condotta da Rinaldo Mantovano sui cartoni del Pippi, non è più riconoscibile. Si ri-

conosce invece questo aiuto del maestro romano nella Sala delle teste, in un pesante e goffo pupazzo di Giove Olimpico, e nella Sala dei Cesari, sulla volta di quel pittor fracassa.

Nella sala delle teste, la decorazione è di Anselmo Degani, che si mostra pure elegante forbito in quella dei Cesari: i suoi ornati a grottesche, specie quelli su fondo bianco, ci rappresentano la delicatezza del pittore, affine nell'ornato all'aristocratico Giovanni da Udine. Oltre questi maestri, Lorenzo Costa il giovane, Rinaldo Mantovano, Anselmo Degani, si trovano altri seguaci di Giulio, migliori di Rinaldo, non facilmente identificabili nella numerosa schiera degli aiuti. Uno si nota nella Sala dei Mesi, ove son putti che fan ronda entro gli oculi del soffitto, e genî leggieri e svelti nelle lunette, di un raffaellismo alla Perin del Vaga, studioso, pur tra qualche moto sgangherato, di effetti decorativi mediante sciarpe, nastri multicolori, svolazzi. Forse potrebbe pensarsi all'opera di Teodoro Ghisi, che, morto Giulio, condusse a compimento « moltissimi lavori di questo, rimasti imperfetti, e nel palazzo ducale e nel *T*, senza che rilevar si possa alcuna differenza di pennello », come scrisse, certo con molta benevolenza, Pasquale Codde [1]. In generale, più si esercita l'influenza di Giulio, più si gonfian le forme, s'ingigantiscono, fan pompa di sè retorica e vuota, diventan reboanti per le ombre fonde e i bianchi striduli, nello sconquasso delle linee compositive. Così avvenne anche per gli incisori che operarono sotto l'influsso di Giulio Romano, come G. B. Scultori, che dipinse nel palazzo del *T*, e vi lavorò di stucco su disegno di Giulio, Adamo Scultori, Giorgio Ghisi [2].

Il maestro che a Mantova, sulla scorta di Giulio, s'innalzò soprattutti, e portò, benchè non troppo degnamente, in Francia la civiltà pittorica italiana, fu Francesco Primaticcio. Nato a Bo-

---

[1] Per Teodoro Ghisi, come per gli altri mantovani qui ricordati, cfr. VASARI, ed. Sansoni, vol. V, pag. 111; CADIOLI, *Descrizione delle Pitture, Sculture ed Architetture, che si osservano nella Città di Mantova e nei suoi contorni*, Mantova, 1763; ORLANDI, *Abecedario pittorico....*, Firenze, 1788; CODDE, *Memorie biografiche*, Mantova, 1837; D'ARCO, *Delle arti a Mantova*, Mantova, 1840; LUZIO, *La Galleria dei Gonzaga venduta all'Inghilterra nel 1627-28*, Milano, 1913; MATTEUCCI, *Le chiese artistiche del Mantovano*, Mantova, 1902.

[2] Cfr. MARY PITTALUGA, cit. sull'incisione italiana del '500.

logna da Giovanni della nobile famiglia dei Primaticci nel 1504, si recò circa il 1525 a Mantova, dove il suo nome compare, tra i salariati del duca Federico Gonzaga, fino a tutto il gennaio del 1531. A lui concordemente si assegna nel palazzo del *T* il bassorilievo col *Trionfo di Sigismondo imperatore* nella camera di Febo e di Diana [1].

Avanti il marzo 1532 fu mandato in Francia dal duca di Mantova, alla corte di Francesco I, ove trovò già intento all'opera il Rosso fiorentino; « nondimeno i primi stucchi che si facessero in Francia e i primi freschi si ebbero dal Primaticcio » [2]. Pittore

---

[1] Cfr. VASARI, ed. cit., VII, 405; BORGHINI, *Il Riposo*, 1584, pag. 518; L. DIMIER, *Le Primatice*, Paris, 1900 e 1928, cap. 1; C. D'ARCO, *Storia della vita di G. Pippi*, Mantova, 1858.

[2] Le notizie successive si riassumono così: 1532-35, fa nel padiglione di Pomona nel Castello di Fontainebleau il grande riquadro: *il giardino di Vertunno* (distrutto); 1533, 2 luglio, è menzionato per la prima volta nei registri delle fabbriche reali per lavori di stucco e di pitture nella camera della gran Torre del Castello di Fontainebleau; 1533-35, fa sette grandi riquadri con la *Storia dell'assedio di Troia, Tetide presso Vulcano, Metamorfosi diverse* e « nove cartouches » neila Camera del Re (distrutti); 1534-37, dipinge una *cartouche* nella Camera della Regina: *Venere e Adone* (ridipinta); 1535-41, forma due grandi riquadri con la *Storia d'Ercole* sulla Porta-dorata; 1539-42, compone nove *cartouches* con le *nove Muse* e altre tre con *tre dee* nella Galleria bassa o d'Enrico II (distrutti); 1540, prende parte ai preparativi pel ricevimento di Carlo V a Fontainebleau, ed è mandato dal Re a Roma « a procacciare d'avere marmi antichi, nel che servì tanto bene che fra teste e figure ne comperò 125 pezzi »; 1540, ottobre, riceve pagamento per aver lavato e ripulito quattro quadri di Raffaello appartenenti al Re; 1541-44, fa due grandi riquadri con le *Storie d'Alessandro*, quattro ovati dritti, tre *cartouches* nella camera di Madame d'Etampes (ridipinti); 1541-45, un grande scomparto: *Giuseppe visitato dai suoi fratelli*; un altro *la fucina di Vulcano*; otto *cartouches*; le *Virtù*, nel gabinetto del Re; 1541-47, quattro lunette nell'appartamento dei bagni con le *Storie di Calisto* (distrutte); 1541-54, lavori di stucco nella camera di Madame d'Etampes; 1541-70, cinquantotto riquadri con le *Storie di Ulisse*; nelle volte, il *Trionfo di Minerva* ed altre rappresentazioni minori nella Galleria d'Ulisse (distrutti); 1542, grande riquadro: *Giove e Danae* (ridipinto), altro con *Giove e Selene* nella Galleria di Francesco I (distrutti); 1543, nella volta della grotta del giardino dei Pini, dipinge *Minerva sotto una pergola* (caduto) e *Giunone sotto una pergola* (in parte caduto); 1544, grandi quadri nel vestibolo della porta dorata, ove già aveva lavorato il Rosso: *Giove fulmina i giganti*; *Aurora scaccia i sogni funesti, Tritone e l'Aurora, Ercole con gli Argonauti, Paride ferito dinanzi a Troia, Giunone vicino al sonno* (ridipinti); 1544, il Primaticcio è nominato abate di S. Martino di Troyes da Francesco I; 1546, 9 febbraio, è inviato a Roma per chiedere a Michelangelo il permesso di gettare per il re di Francia la *Pietà* di S. Pietro e il *Cristo* della Minerva; 1456, gli è chiesto per il duca di Ferrara un disegno della battaglia di Marignan; 1552, 11 marzo, scrive d'un ritratto da lui eseguito per il cardinale di Guisa; 1555, 28 ottobre, scrive al duca Francesco di Guisa delle pitture della stufa del suo palazzo, eseguite con trascuratezza da artisti non sorvegliati da lui, e raccomanda Niccolò dell'Abate, come il migliore tra i pittori allora alla corte francese, per eseguire le pitture nella volta della cappella del palazzo; 1555, gli è ordinato da Enrico II il disegno per la sepoltura di Francesco I; 1555-56, eseguisce grandi pitture nella sala da ballo di Fontainebleau (ridipinte);1559, 12 luglio, è nominato dal re di Francia sovrintendente alle fabbriche reali; 1560, gli è ordinato il disegno della sepoltura di Enrico II a Saint Denis; 1560-63, gli è commessa l'urna

ufficiale della Corte di Francia, le sue decorazioni rimasero tipiche, e fu il vero fondatore della Scuola di Fontainebleau. I suoi disegni, finemente lumeggiati di biacca, sembran tradurre gli elaborati stucchi delle eleganti cartelle che ornarono la reggia francese con istorie ricavate dalla mitologia. Anche le istorie bibliche prendon sapore classico, così che a spiegarle si ricorrerebbe più naturalmente ai poemi greci e romani che non alla vita dei figli d'Israele. Esempio lo studio nella Galleria degli Uffizi per il « miracolo dell'acqua scaturita dalla rupe » (fig. 465), dove le figure sembran tratte da un bassorilievo antico: giunoniche le madri, col berretto frigio i portatori d'acqua nel fondo, le vesti agrafate sulle spalle muliebri, i movimenti preziosi. L'eleganza, nelle pieghe ondate dei lini, nelle carni accarezzate, nei movimenti ricercati, fa che il disegno sembri tratto come da un grande cammeo; il michelangiolismo che rende formose le madri s'attenua in quella preziosa fattura, in quell'ordinato tratteggio. Raffaello aveva trasformato le storie bibliche in classiche; ma il Primaticcio si provava, su quella guida, perfino a ridurle in bassorilievi antichi.

Nella Galleria di Enrico II egli dipinse le immagini di *Minerva* (fig. 466), *Flora* (fig. 467), *Diana* (fig. 468), *Pomona* (fig. 469), *Venere* (fig. 470), *Giunone* (fig. 471), *Ebe* (fig. 472), *Pandora* (fig. 473). Sono tutte accademie, figure di donne seminude con simboli, sedute sul suolo da cui spuntano pianticelle, chiuse da fondi rocciosi: massiccia di corpo *Giunone*, agile *Diana* cacciatrice, aggraziata *Venere*; son viste di profilo, di tre quarti, quasi per il dorso, quasi di fronte; i drappi le fasciano dal mezzo in giù, si stendono sotto i corpi, forman conca intorno alle spalle;

---

del cuore di Enrico II; 1561, eseguisce il primo ordine della Porta del Battistero a Fontainebleau; 1562, 20 febb., fa in San Germano in Laye testamento; 1562, 9 giugno, secondo testamento nella sagrestia di San Giacomo a Bologna; 1562, 18 dicembre, è a Roma per affari personali; 1562-67, è incaricato del disegno per l'urna del cuore di Francesco II; 1565, aprile 24 e 19 maggio, sue lettere da Fontainebleau a Caterina de' Medici per la fortificazione di quel Castello; 1570, eseguisce due composizioni mitologiche (ridipinte) nella Camera di Madame d'Etampes a Fontainebleau; 1570, gli è allogato il disegno per la sepoltura dei Valois (distrutta: resti al parco di Monceau) e per l'altar maggiore a Saint Denis (distrutto); 1570, muore a Parigi.

le acconciature ora s'intrecciano, ora s'arricciano, or forman *tutulo*. Qua e là, come nel disegno descritto, v'è qualche debole accenno alle grazie del Parmigianino, ma in generale son tipi raffaelleschi passati sotto la mano di Giulio Pippi, poi sotto la raspa classica. Meglio portano la loro mitologica denominazione le figure virili del Primaticcio, ad esempio il *Tempo* (fig. 474), *Vulcano* (fig. 475), *Nettuno* (fig. 476) ;ma anch'esse, stese entro il rettangolo, imprigionate tra quei quattro lati, perdono il loro

Fig. 465 — Firenze, Galleria degli Uffizi.
Primaticcio: *Il prodigio dell'acqua scaturita dalla rupe.*
(Fot. Brogi).

carattere: si espongono, come le dee, ad illustrare una nomenclatura mitologica. Il *Tempo* aliveloce dorme presso la sua falce, mietitore preso dal sonno; *Ercole* (fig. 477), coperte le coscie da un drappo, come da brache, presso la sua clava, si riposa dalle fatiche; sembra pianga *Vulcano*, presso un'ara fiammante, che dovrebbe essere la sua fucina, la domestica sventura; *Nettuno*, poggiato il tridente sopra un delfino, si fa della coda di questo un origliere; *Vertunno* (fig. 478) si riposa dalle fatiche di vendemmiatore. Tutte le figure son lustre, nobilitate, morbidette; le dee sono ornamento della corte magnifica; gli dei giacciono spossati o nel sonno. Par che il pittore con la lima abbia tolto ad

ognuna di esse il carattere, quasi fosse asperità, e tutto ridotto a un molle tipo convenzionale, pronto per la cottura in porcellana. Nella corte magnifica, tronfia d'impero, anche le figure dipinte non dovevano interrompere i gravi silenzi o le pompe superbe, non moversi troppo, non atteggiarsi rumorose, divenire apparato cortigiano, con le civetterie muliebri e con la spenta

Fig. 468 — Fontainebleau, Gall. Enrico II. Primaticcio: *Diana*.
(Fot. Les Archives Photographiques d'Art et d'Histoire).

possanza degli dei e degli eroi. Anche il Rosso aveva adorna la reggia di Fontainebleau, ma pur adattando le composizioni all'ambiente di corte, di sfarzo, non aveva rinunciato alla sua forza di costruttore, alla varietà delle immagini, delle linee, delle masse, mentre il Primaticcio tutto riduce a un tipo convenzionale, sdolcinato, molle. Nel *Concerto* del Louvre (fig. 479), si curvan le donne nel davanti del quadro, allungando braccia e mani ciondoloni, piegando sugli omeri le teste ben pettinate, con occhi d'incanto. Più indietro, un Eroto abbraccia una vecchia che par

Fig. 473 — Fontainebleau, Gall. Enrico II. Primaticcio: *Pandora*.
(Fot. Les Archives Photographiques d'Art et d'Histoire).

Fig. 474 — Fontainebleau, Gall. Enrico II. Primaticcio: Il *Tempo*.
(Fot. Les Archives Photographiques d'Art et d'Histoire).

strillare; Cupido ricciuto dorme; un faunetto piega tristemente la testa. A destra, un fauno batte il tamburello, una ninfa suona il liuto, mentre un ragazzo sussurra un messaggio a una donzella. Il pittore compone astrattamente fuor della vita. La scena sta tra un albero con ciuffi di pianticelle a destra, e con qualche lunga

Fig. 479 — Parigi, Museo Nazionale del Louvre. Primaticcio: Il *Concerto*.
(Fot. Alinari).

foglia che spunta dietro la donna con il liuto a sinistra; e così della scena non c'è se non l'accenno. Le figure stanno su un prato finto, tra alberi finti, e si dispongono per un finto concerto. Anche in un quadro da cavalletto, il decoratore continuava le sue decorazioni di volte e di fregi in Fontainebleau, benchè le figure di quel quadro non vivessero più tra gli stucchi dorati, le volute, gli encarpi classici, le cartelle arzigogolate; anzi, fuori del loro campo, perdevan la vita artificiosa che loro aveva dato l'effetto

sonante. Così il nobile bolognese Francesco Primaticcio, abate di San Martino di Troyes, protetto di Francesco I, di Enrico II, del duca Francesco di Guisa, di Caterina de' Medici, sdilinquì in Francia l'arte italiana della Rinascita [1].

---

[1] Catalogo delle opere:

Howard Castle, Coll. di M. Geoffroy Howard: *Penelope intrattiene Ulisse* (DIMIER).
Chantilly, Museo: *Ritratto di Odet de Coligny, cardinale di Chatillon.*
Firenze, Uffizi: *Autoritratto.*
Wilton House, presso Lord Pembroke: *Svenimento di Ester* (DIMIER).
Mantova, Palazzo del T: Bassorilievo con il *Trionfo di Sigismondo imperatore.*
Fontainebleau, Castello: Resti indicati nel testo e nelle note di questo studio (vedi in particolare DIMIER).
Parigi, Museo del Louvre: *Un concerto.*
— — *Storia di Scipione.*
Stuttgart, vendita del Re del Wurtemberg (27-29 nov. 1919): *Ritratto di Diana di Poitiers.*
Vienna, Raccolta privata: *Venere ed Amore con ancelle.*

Il DIMIER aggiunge in nota all'appendice III (*Cronologia delle opere*) il catalogo dei disegni del Primaticcio nel Gabinetto di disegni al Louvre, di stampe a Stoccolma, nell'Albertina di Vienna, nel Gabinetto delle stampe a Pietroburgo, nel gabinetto degli Uffizi (si trovano catalogati nell'edizione 1900, alcuni riprodotti nell'ed. 1928).

Bibliografia sul Primaticcio: P. DAN, *Le trésor des merveilles de la maison royale de Fontainebleau*, Paris, 1542; A. BOLOGNINI, *Vita del celebre pittore F. P.*, Bologna, 1838; DE LABORDE, *Les comptes des bâtiments du roi* (1528-71) *suivis de documents inedits sur les chateaux royaux et les beaux-arts ou XVI° siècle*, 2 vol., Paris, 1877; L. DIMIER, *Le Primatice*, Paris, I ed., 1900, II ed., 1928; SAMARAU, *Le Primatice et les Guises*, in *Etudes italiennes*, 1921; M. ROY, *Le plafond de la chambre d'apparat d'Henry II au Louvre* (1556), in *Melanges G. Schlumberger*, Paris, 1924; H. STEIN, *Un voyage du Primatice en Italie en* 1562, in *Melanges Bertaux*, Paris, 1924.

IV.

LA TRADIZIONE DI RAFFAELLO.

16.

PITTORI GENOVESI IN GRAN PARTE INFLUITI DA PERIN DEL VAGA

LA VITA. - BIBLIOGRAFIA. - L'OPERA. - CATALOGO DELLE OPERE. — Forme quattrocentesche lombarde nella pala di Teramo Piaggia per la chiesa parrocchiale di Nervi. - Qualche cenno d'influsso raffaellesco nelle figure dipinte da Antonio Semino per il quadro fiammingheggiante del " Martirio di Sant'Andrea ", eseguito in collaborazione con Teramo Piaggia. - Elementi lombardi e correggeschi nelle pitture di G. B. Castello, detto il Bergamasco. - Infiltrazione d'elementi michelangioleschi nel " Cristo deposto " di Lazzaro Calvi, scolaro di Perin del Vaga, come suo fratello Pantaleone. - La maniera di Perino si riflette anche nell'arte dei due figli d'Antonio Semino, Ottavio e Andrea, il primo notevole soprattutto come coloritore delicato e brillante. - Riflessi della maniera di Perin del Vaga e di quella del senese Beccafumi nella bella decorazione pittorica di Bernardo Castello in palazzo Scassi a Sampierdarena. - Tracce della dimora di Domenico Beccafumi in Genova, anche nel " Presepe " dipinto da G. B. Paggi per la chiesa del Carmine in quella città.

Irretita negli schemi lombardo borgognoneschi del Quattrocento è la composizione di *San Siro in trono fra i Santi Antonio e Bartolomeo*, dipinta da Teramo Piaggia per la chiesa parrocchiale di Nervi (fig. 480); e appena Antonio Semino, nella *Deposizione* (fig. 481) dell'Accademia Ligustica, lascia scorgere un accostamento ai maestri di Lombardia seguaci di Leonardo, accostamento tutto superficiale, come può vedersi nella Maddalena, ove è il modulo affilato di Giampietrino. Ma la composizione, con i suoi riscontri simmetrici e il dominio delle verticali, mantiene carattere quattrocentesco, come il modellato delle forme, ligneo, indurito da ombre; il Battista sembra un Santo del Borgognone che abbia perduto la sua candida dolcezza sotto la scure del boscaiolo; e nella gran testa barbata del sostenitore di Cristo è l'ossea rotondità dei modelli fiamminghi. Il fiamminghismo, tenace in

Liguria, si nota soprattutto nel paese. In qualche figura il pittore tenta un accenno alla spirale leonardesca, ad esempio in quelle della Vergine e della Maddalena che la sorregge; ma il tentativo si risolve in effetto puramente calligrafico, di sinuosità

Fig. 480 — Nervi, Chiesa parrocchiale.
Teramo Piaggia: *San Siro fra i Santi Antonio e Bartolommeo.*
(Fot. Brogi).

lineari. Anche nel grande quadro del *Martirio di Sant'Andrea,* firmato da Antonio Semino e dal suo collaboratore Teramo Piaggia, nella chiesa di Sant'Ambrogio a Genova (fig. 482), la continuità della maniera ligure quattrocentesca appar chiara nello schema simmetrico della composizione e nella fedeltà ai modelli fiamminghi.

Frattanto l'architetto G. B. Castello, detto il Bergamasco, porta a Genova l'arte del Cinquecento lombardo[1]. Il Soprani lo considera veramente come artista genovese per esser egli venuto

Fig. 481 — Genova, Accademia di Belle Arti
Antonio Semino: La *Deposizione dalla croce.*
(Fot. Brogi).

[1] La data della sua nascita è controversa: secondo il LOMAZZO dovrebbe porsi circa il 1510, secondo il TASSI, sulla fine del Quattrocento. Suo paese nativo fu Gandino, presso Bergamo, ma passò quasi intera la sua vita d'artista in Genova. Negli ultimi anni fu a Madrid, al servizio di Filippo II, quale « architetto maggiore delle Regie fabbriche e con l'obbligo di occuparsi delle cose di pittura », e vi morì nel 1569 secondo il BERMUDEZ, nel 1570 secondo l'ORLANDI, nel 1579 secondo il SOPRANI.

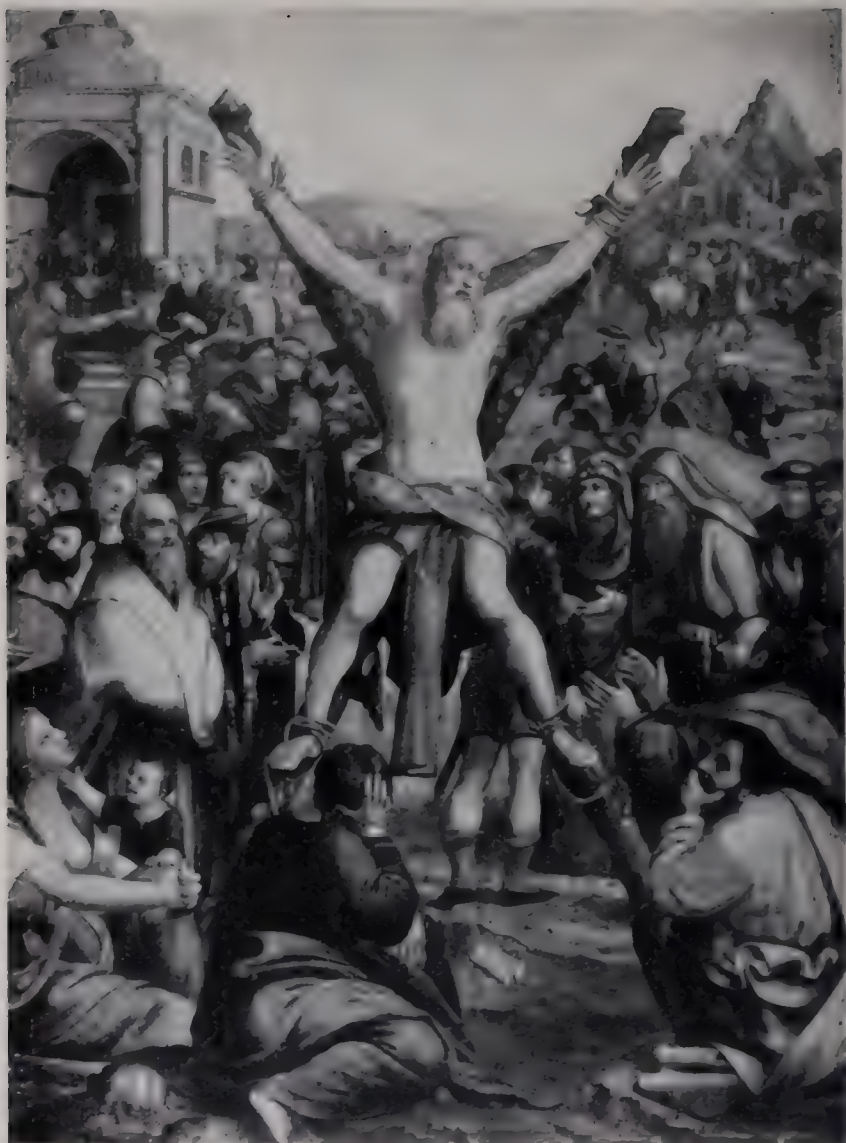



Fig. 482 — Genova, Chiesa di Sant'Ambrogio.
Antonio Semino e Teramo Piaggia: *Martirio di Sant'Andrea.*
(Fot. Brogi).

in Liguria fanciullo, eppure si scorge chiara una linea di distinzione fra questo pittore e il gruppo indigeno. Nel catino dell'abside di una cappella in San Lorenzo di Genova, dipingendo l'*Assunta* (fig. 483), egli rievoca, in modo affine a quello dei Campi Cremonesi, le pitture della cupola del duomo di Parma, specialmente nelle immagini degli Apostoli che avanzano sull'orlo del

Fig. 483 — Genova, Cattedrale. G. B. Castello, d.° il Bergamasco: l'*Assunta*. (Per cortesia dell'Ufficio d'Arte del Municipio di Genova).

cornicione, tra grida di osanna, e nello studio di levità atmosferiche al sommo del catino, dove le nubi roteano in globi correggeschi, facendo sprofondare il lume d'oro dell'Empireo. Ma il Bergamasco, pur traendo ispirazione dalla cupola di Parma, rimane l'architetto, che alla cappella da lui adorna di marmi e stucchi sovrappone un finto coronamento marmoreo di loggiato con attico, suddiviso in specchi, mensole scanalate, bu-

gnati, aperto per oculi e archi sull'azzurro del cielo, e arricchito da finte statue policrome assise in maestà a raffigurar le Sibille. Fra tanta divisione e suddivisione di superfici, ai gruppi degli Apostoli, uno dall'altro separati, vien meno, nonostante l'enfasi della mimica, l'unità di slancio entusiastico che trasporta intorno alla cupola del duomo di Parma quelli danzanti del Correggio,

Fig. 484 — Genova, Cattedrale. G. B. Castello: l'*Incoronazione della Vergine*. (Per cortesia dell'Ufficio d'Arte del Municipio di Genova).

come vien meno l'unità pittorica tra le nubi incandescenti e il loggiato indipendente da esse nel gioco dei chiari e degli scuri.

Anche nella volta della stessa cappella (fig. 484), il movimento ritroso dell'Incoronata mostra la sua derivazione dal Correggio nell'abside di San Giovanni a Parma; e l'intera composizione ha spirito lombardo negli sparsi gruppi d'angioletti e nel volto della Vergine, di luinesco ovale. Qualche elemento raffaellesco di seconda mano, traverso gli esempi genovesi di Perin del Vaga, può scorgersi nei gruppi di personaggi biblici entro specchi rettangolari;

ma anche in questi, e nelle figure isolate dei profeti, chiaramente predomina un correggismo di maniera.

Più si avvicina, il Bergamasco, alle forme dei manieristi genovesi della cerchia di Perin del Vaga nella decorazione pittorica di palazzo Cataldi (fig. 485), ove sono esempi di euritmia compositiva i gruppi entro ottagoni e cartelle ovali. Simile nobiltà compositiva si ritrova negli affreschi di palazzo Imperiale, chiaramente distinti da quelli del collaboratore Cambiaso per il modellato fine e tornito, per qualche parmigianinesca eleganza di modulo formale, e per il colore chiaro, gaio, rosato. Quasi a complemento della sua opera d'architetto, G. B. Castello [1] adorna di stucchi e d'affreschi le cappelle delle chiese, le sale e le facciate dei palazzi, appagando il gusto fastoso della « Superba » con la ricerca d'effetti monumentali e la ricchezza delle sue grottesche « tanto capricciose e brillanti che poche altre se ne vedono in Genova di egual vaghezza ».

Alla scuola di Perin del Vaga, maestro principale dei manieristi genovesi, furono i due fratelli Lazzaro e Pantaleone Calvi [2],

---

[1] Catalogo delle opere secondo le antiche fonti:

Bergamo, Cappella Colleoni: Pitture, citate dal Ridolfi e ai suoi tempi già distrutte.
— Chiesa del Gesù: Il *Salvatore* sopra la porta della chiesa.
Genova, Chiesa dell'Annunziata di Portoria: Affreschi.
— S. Francesco di Castelletto: Affreschi in una cappella.
— Chiesa di San Giorgio: Affreschi nella cappella del S. Sacramento.
— Chiesa di S. Matteo: Affreschi, in collaborazione col Cambiaso.
— Chiesa delle Monache Agostiniane, dedicata a San Sebastiano: *Martirio del Santo*.
— Duomo: Affreschi nella Cappella Lercaro.
— — Affreschi nei palazzi Cataldi, Imperiali, Salvago, Grilli.
Gorlago (prov. di Bergamo), Sala dei Lanzi, poi dei Conti Giovanelli di Venezia: Affreschi.
(Spagna): Sue pitture nella torre e nella Galleria del palazzo dell'Alcazar e del palazzo del Prado.

[2] Lazzaro Calvi nasce in Genova, nel 1502, dal pittore Agostino Calvi; circa il 1528 diviene, come poi suo fratello Pantaleone, allievo di Perin del Vaga, « che spesso disegnava loro i cartoni delle opere, acciochè con più coraggio lavorassero » (SOPRANI). Nel 1542 compie le decorazioni di palazzo Cicala, a Genova, nel 1544 dipinge a Monaco nel Castello del Principe, nel 1566 lavora nel palazzo di Gabriele Adorno a Napoli, nel 1572 è console della Corporazione dei pittori di Genova; nel 1577 dipinge la *Pietà* nella chiesa dell'Annunziata; nel 1585 adorna di figure allegoriche entro nicchie il palazzo Pallavicini in piazza delle Fontane Marose; nel 1587 ha compiuti, con l'aiuto del fratello Pantaleone, gli affreschi della chiesa di S. Caterina, con *Storie della Santa*; nel 1588 è ancora console della Corporazione dei pittori. Nel 1595 muore suo fratello Pantaleone, e nel 1607 si spegne, se è giusta la notizia del LOMAZZO che protrae la sua vita sino ai 105 anni.

Deboli pittori furono i figli di Pantaleone Calvi: Marc'Antonio, Aurelio, Benedetto e Felice, impiegati anch'essi nella decorazione di palazzi e chiese genovesi. « Di questi quat-

Fig. 485 — Genova, Palazzo Cataldi. G. B. Castello: Decorazione della loggia.
(Da eliotipia Fumagalli).

figli di Agostino, da cui ricevettero la prima educazione artistica. Ma scarsi sono i riflessi della maniera di Perino nella *Deposizione* dipinta da Lazzaro per la chiesa dell'Annunziata di Portoria, durante il 1577 (fig. 486), ove si scorge con ben maggior chiarezza la fatica di adattar il taglio delle forme all'imperante moda cambiasesca. Può notarsi in quest'opera qualche accenno all'imitazione di schemi michelangioleschi, una ricerca d'effetto grandioso, cui non rispondon le forme ampie, ma lisce, chiuse da stoffe levigate, come a forza di pialla, in legno lucido e fine. È un michelangiolismo ristretto, addolcito, interizzito. Riflessi di forme raffaellesche sono invece le pitture decorative dei Calvi in Palazzo Pallavicini (fig. 487), ove fiorisce elegante la grottesca fra medaglioni e cammei ispirati alle Logge vaticane e alla Farnesina, mentre nei riquadri maggiori s'affollano figure parate alla classica.

Scolaro di suo padre Antonio fu, al pari del minore fratello Andrea, Ottavio Semino [1], che poi andò a studiare a Roma. Come la maggior parte dei manieristi genovesi, egli porta nelle sue opere il riflesso della maniera di Perin del Vaga, ma senza perdere il suo personale gusto di coloritore fine e delicato. Nell'*Annunziata* della chiesa di Santa Caterina a Genova (fig. 488), pur traendo ispirazione dal raffaellismo illeggiadrito e artificioso di Perin del Vaga e ritagliando figure in cartone, dà una curiosa impronta lottesca alla grazia esitante e tremula del gesto di

---

tro fratelli solamente Marc'Antonio », dice il SOPRANI « arrivò a dipingere con qualche mediocrità di perizia ». Decorò palazzo Spinola di pitture, adoperando in esse un colorito vivace ed allegro, quale ancora si vede negli affreschi condotti secondo la maniera di Perin del Vaga, sebbene guasti da puliture e ridipinture.

[1] Nacque a Genova nel 1520, dal pittore Antonio Semino. Il SOPRANI lo descrive violento e dissoluto. Fu amico, sin dalla giovinezza, di Luca Cambiaso, « e con esso aperse un'Accademia nella quale con tutto il fervore esercitavasi in disegnare da naturale ». Collaborò spesso col fratello. Passò gli ultimi anni della sua vita a Milano, dove morì nel 1604.

Catalogo delle opere secondo le fonti:

Genova, Case di Francesco Morchio e di Vincenzo Ricci: Affreschi.

— Chiesa di Santa Maria dei Servi: *Annunciazione* (sportelli d'organo).

— Palazzo Doria, poi Invrea, palazzo Lercari, palazzo Pallavicini, palazzo Spinola: Affreschi.

Milano, Chiesa di Sant'Angelo: Affreschi, in due cappelle.

— Chiesa di San Marco: Affreschi.

— Oratorio di Santa Marta: *S. Agostino, La Vergine, S. Giov. e Angeli.*

— Certosa di Pavia: L'*Ultima Cena*, nel Refettorio.

Maria e sceglie note di colore schietto e prezioso. Dietro la Vergine scende obliqua tra il seggio e la colonna una corrente di luce come nebbia rosata; e ne traggono chiarità rosea la veste e il pavimento, su cui sono oggetti sparsi, pretesto di colore:

Fig. 486 — Genova, Chiesa dell'Annunziata di Portoria.
Lazzaro Calvi: *Deposizione di Cristo.*
(Per cortesia dell'Ufficio d'Arte del Municipio di Genova).

un cestello civettuolo, con una fascia di lana argentea e un libriccino del più ridente verde muschio, e un'anforetta di un bianco grigiastro e luminoso, che sarà, insieme col giallo paglia dello scialle in capo a Maria, tra le note cromatiche predilette dal pittore.

A questa composizione chiara e capricciosa rimane inferiore il *Presepe* (fig. 489) nella stessa chiesa, dove le figure sembran modellate in una sostanza più greve, più compatta: di gesso o

Fig. 487 — Genova, Palazzo Pallavicini.
Lazzaro Calvi: Decorazione dello scalone.
(Da eliotipia Fumagalli).

di creta. Il brio del compositore dell'*Annunziata* si rifugia in alto, nell'Eterno dipinto controluce con fluida pennellata, e negli angioletti dagli occhi pungenti.

Anche nel banchetto per le *Nozze di Psiche*, composto a decorazione del palazzo Cambiaso a Genova (fig. 490), l'impronta dell'educazione perinesca, insieme con quella della visione di Raffaello nella Farnesina, rimane fondamentale; ma il Semino

Fig. 488 — Genova, Chiesa di Santa Caterina.
Ottavio Semino: l'*Annunciazione*.
(Per cortesia dell'Ufficio d'Arte del Municipio di Genova).

trova espressione sua propria in un senso di eleganza formale tornita, curata, neoclassica, cui tutto concorre: i corpi lunghi e affusati delle divinità, le vesti che sottilmente li inguantano, le capigliature arricciate, attorte a spire, adorne di veli e di fronde, certi profili tenui cesellati, come quelli delle *Tre Grazie*. L'orna-

mento è qui fine precipuo al pittore, che compone a capricciosa cartella il gruppetto dei putti con la corazza di Marte e mette

Fig. 489 — Genova, Chiesa di Santa Caterina, o dell'Annunziata di Portoria. Ottavio Semino: il *Presepe*. (Per cortesia dell'Ufficio d'Arte del Municipio di Genova).

all'unisono la scena del Convito e le figure entro nicchie con la fioritura di trine degli stucchi, facendo di una sala di palazzo di Genova quasi un angolo della reggia di Fontainebleau.

L'amicizia con Luca Cambiaso ci spiega la tendenza architettonica prevalente in alcune figure di *Muse* e *Divinità* dipinte da Ottavio entro finte nicchie a decorazione della gran sala terrena di palazzo Marino a Milano, e la conseguente somiglianza dello schema di alcune di esse con quello proprio alle forme del grande architetto Pellegrino Tibaldi. Ancora, nelle vesti a chiocciola e a svolazzi sui corpi ingigantiti, rimane l'impronta di Perin del Vaga; ma la posa di alcune figure, ad esempio del Mercurio, è ideata secondo uno schema di piani architettonici larghi e semplici: le luci stesse hanno funzione costruttiva. Colorista delizioso è il pittore di questa figura, con drappi bianco-grigi sopra le carni di un rosa smorzato. Nel colore, Ottavio Semino, a differenza del fratello, rivela la sua personalità d'artista dotato: gode a far cantare, sui bianchi d'argento e sul verde cupo, il bel rosso ciliegia della veste d'una Musa col flauto, in cui par germogli il gusto cromatico lieve e festante dei Secentisti decoratori di palazzi genovesi, e a spianare sul fondo grigio lavagna la figura della Musa con la tuba e il cembalo, per meglio giustapporre al roseo della veste, che imbianca in luce, un drappo greve, di un giallo tenero, spento nel grigio. Il gigantismo della forma non disperde l'eleganza del ritmo e la bellezza del colore puro, scarso d'ombre, leggiero d'ombre.

Le qualità cromatiche dell'arte di Ottavio Semino risultano anche dagli affreschi della cappella di San Girolamo nella chiesa di Sant'Angelo a Milano. Gialli di messidoro, rosa, verdi chiari, bianchi argentini, ingentiliscono la composizione di un raffaellismo agitato, serpeggiante nelle vesti, con pieghe a creste, a vela, sbattute dal vento come stendardi. Sui corpi, ingigantiti in omaggio alla moda michelangiolesca che raggiunse anche il tardo Raffaello, non è alcuna intensità d'ombre: tutto si presenta chiaro, limpido, in una limpida atmosfera.

Nel miracolo dell'asino e del leone, il somarello grigio, con la bisaccia di un lieve biancargento, presso il bianco azzurrato della camicia dell'uomo che lo guida, è brano di colore squisito, come il carezzevole rosa della veste e della cintura del soldato con

Fig. 490 — Genova, Palazzo Cambiaso, ora Banco di Napoli. Ottavio Semino: *Banchetto per le nozze di Psiche.*
(Per cortesia dell'Ufficio d'Arte del Municipio di Genova).

l'alabarda, messo accanto a una delizia di verdino stinto e alla cenere morbida d'un pezzo d'armatura.

Nei funebri, dalla Scuola d'Atene è tratta l'idea della composizione piramidale, della scalinata bianca tra rampe massicce, che ha la sua base nel blocco petrigno della tomba su cui giace la salma. Come in palazzo Marino, il pittore mostra tendere alla espressione del volume nelle due vaste fiancate della scala e nella tomba con l'alto grado. Il colore stesso bianco zuccherino dei marmi aggiunge risalto ai volumi.

Nella volta della cappella di Sant'Antonio, della stessa chiesa, l'Eterno e gli angioli con segni della Passione, dimostrano ancora un grande studio di muovere, di sconquassare le vesti come avessero l'anima di serpe. Ma le teste degli angioli tra nastri e chiome ariose son delicate, raffaellesche; e le figure di Santi in alto, ai lati dei quadroni delle pareti, attraggon l'occhio per il gemmeo colore, specialmente il Santo vescovo in note di verde smeraldo, di viola serico, di biancargento, di gialloro, brillanti e leggiere [1].

Inferiore nell'arte al fratello, fu Andrea Semino [2], che non ebbe così spiccato istinto di coloritore, nè l'abilità costruttiva di cui talvolta diede prova Ottavio. Nel *Presepe* (fig. 491) dell'Annunziata di Portoria (S. Caterina) anch'egli si muove entro la cerchia raffaellesca; ma taglia nel legno, duramente, le sue pesanti e ruvide figure marcate da ombre nericce, intense, con

[1] Gli affreschi della *Predica* e del *Martirio di San Giovanni*, nella chiesa di Santa Maria delle Grazie, son molto logori, e ideati secondo un'arida maniera, con gesti meccanici e studiati contrapposti di pose, alla romana. Qualche particolare notevole per bellezza cromatica e per maestà di ritmo ancora si distingue, ad esempio la donna seduta da tergo in posa raffaellesca.

[2] Nasce a Genova, dal pittore Antonio Semino, nel 1552. Adamo Centurione gli alloga il *Battesimo di Cristo* per la chiesa di S. M. degli Angioli a Genova. 1582. Compie il ritratto di *Francesco Spinola*. 1595. Muore a Genova di 69 anni.

Catalogo delle opere, secondo le antiche fonti:

Genova, Santa Maria degli Angioli: *Battesimo*, (allogato nel 1552).

— Chiesa dell'Annunziata di Portoria: *Storie di Cristo e della Vergine*.

— Chiesa di San Francesco di Castelletto: *Presepe*, *Martirio di S. Caterina*, *Strage degli Innocenti*.

— Affreschi nei palazzi di Francesco Negroni, di Franco Lercaro (*Storie di David*), dei Brignole-Sale, dei Salvago (che il SOPRANI propende a credere di Ottavio), degli Spinola (fasti della Casa e soggetti mitologici).

Fig. 491 — Genova, Chiesa di S. Caterina, o dell'Annunziata di Portoria.
Andrea Semino: *Presepe.*
(Per cortesia dell'Ufficio d'Arte del Municipio di Genova).

panni tesi, come di cuoio, e mani aspre nocchiute. Nel fondo, dall'ombra di una capanna, occhieggiano due testine affilate di pastorelli, motivo savoldiano diffuso durante la seconda metà del Cinquecento in tutta l'Italia settentrionale, e anche in Toscana.

In una rappresentazione di vivacità marionettistica si schierano i personaggi della scena raffigurante *Federigo Barbarossa che conferisce il generalato di mare a Niccolò Spinola* in palazzo Spinola di Genova (fig. 492): guerrieri di cartone poggiati alle alabarde come contadini alla vanga, cavallucci di cartapesta impennacchiati di piume, paggetti e nani, in una composizione messa insieme da frammenti di stampo raffaellesco alla Perin del Vaga. Ne risulta come spaesata la consueta accademia di nudo del giovane seduto in primo piano a destra. I colori sono chiari, squillanti, e la luce a sprazzi infonde loro una rusticana vivezza. Il paesaggio nel fondo attesta il persistere in Liguria della tradizione fiamminga.

In palazzo Marino, a Milano, Andrea dipinse, nella volta del salone terreno, la *Presentazione di Psiche agli Dei* (fig. 493), riprendendo i motivi di Raffaello nella Farnesina, e imitando la maniera di Perin del Vaga. È un esempio notevole di manierismo genovese di stampo raffaellesco, con i soliti contrasti fra nudi cinerei e nudi rossigni, pose frontali e da tergo, gesti preziosi e corpi giganti, e i consueti motivi a ristampa di vesti a creste, a svolazzi, di elmi impennacchiati, di costumi sgargianti. L'effetto decorativo è raggiunto traverso la varietà di moto dei gruppi e il conseguente frastaglio della linea compositiva [1].

Da Rovio, presso Lugano, ove nacque circa il 1543, venne a

Milano, Palazzo Marini: Volta con la *Storia di Psiche accolta dagli Dei* (le altre pitture di questa sala si devono ad Aurelio Busso e ad Ottavio Semino).

— Oratorio dei Genovesi: Secondo il SOPRANI, sono di Andrea le pitture ad olio e di Ottavio gli affreschi.

Savona, Palazzo della Rovere: Affreschi, in collaborazione con Ottavio: *Ritratti di Francesco Maria Spinola* (1582), *della moglie di Scipione Metelli da Castelnovo*, e di molti *cavalieri genovesi.*

[1] Di Aurelio Busso, collaboratore dei Semino, sono i quattro ovali monocromi agli angoli della sala, incastonati in eleganti cornici barocche e rappresentanti le *quattro Stagioni.* È anch'egli un imitatore di Perin del Vaga, che si distingue per una speciale tendenza verso il gusto neoclassico, evidente soprattutto nella figura dell'*Estate.*

Fig. 492 — Genova, Palazzo Spinola. Andrea Semino: *Fasti degli Spinola*.
(Per cortesia dell'Ufficio d'Arte del Municipio di Genova).

Genova Taddeo Carlone [1], che fondò poi con i figli [2] una scuola pittorica.

Alla scuola dei Semino fu educato nella sua fanciullezza, secondo il Soprani, un altro fecondo decoratore di palazzi e chiese genovesi, Bernardo Castello [3], che « fe' eziandio qualche ricorso alla scuola del Cambiaso, la cui maniera, guidato dal suo giudizioso e retto discernimento, a quella del proprio attuale maestro anteponeva. Studiossi perciò d'imitarlo ne' suoi primi lavori e sì ben vi riuscì che alcune pitture copiate avendone furono le

---

[1] Taddeo Carlone nacque a Rovio, terra della giurisdizione di Lugano, circa il 1543, da Giovanni, « scultore d'arabeschi e fogliami ». Il padre lo condusse a Genova nel 1560, col fratello Giuseppe, perchè vi studiasse la scultura. Andò a perfezionarsi per qualche tempo a Roma. Lavorò in Genova quale architetto, scultore e pittore, e vi fondò una scuola con i figli. Morì a Genova quasi settantenne nel 1613. Non si conoscono esempi della sua arte pittorica vantata dalle fonti.

[2] G. e G. B. Carlone portano nella decorazione del Seicento, ad esempio negli affreschi sulla volta dell'Annunziata a Genova, strascichi del manierismo genovese cinquecentesco, intonandoli al secolo nuovo per effetto di maggior scioltezza pittorica, di una composizione più fusa, di una visione decorativa più libera e disinvolta.

Qualche elemento della scuola genovese perinesca si vede anche nello smagliante decoratore di palazzi, Lazzaro Tavarone, di cui tratteremo nel volume IX, VII.

[3] Nacque nel 1557 in Albaro, sobborgo di Genova. Fu scolaro del Semino e studiò sulle opere del Cambiaso. Fu amico del Chiabrera, « che gli diede molte idee per le sue pitture e in lunghe e interessanti lettere discute con lui d'arte ». Nel 1575 prese moglie e visitò molte città d'Italia; nel 1576 conobbe in Ferrara il Tasso, di cui nel 1586 illustrò la *Gerusalemme Liberata*; nel 1588 è eletto socio dell'Accademia di Firenze; nel 1604 va a Roma; da una sua lettera del 1618 si sa che egli ha fatto quattro tavole per una vigna del Cardinal di Savoia; nel 1629 muore, a 72 anni.

Catalogo delle opere (dalle fonti):

Albaro, Chiesa di San Francesco: *Immacolata Concezione*

— Chiesa di San Martino: L'*Annunciata e S. Antonio di Padova.*

— Palazzo di Agostino Saluzzo: Affreschi.

Bisagno: Affreschi in un palazzo.

Genova, Chiesa dei Cappuccini: *Crocefisso, S. Francesco riceve le stigmate, San Francesco veste dell'abito religioso Santa Chiara, S. Ant. da Padova.*

— Chiesa di Santa Caterina: L'*Assunta.*

— Chiesa del Gesù: Affresco raffigurante il *Battista che predica alle turbe.*

— Chiesa della Maddalena: La *Vergine tra Santi.*

— S. Maria di Castello: *S. Pietro Martire.*

— S. Maria dei Servi: *San Francesco di Paola.*

— S. Maria della Vigna: *S. Orsola.*

— Chiesa di S. Matteo: *Sant'Anna.*

— Chiesa della SS. Vergine delle Grazie: *Storie della Vergine.*

— Chiesa di S. Siro: Tavola con la *Disputa di Gesù.*

— Chiesa di S. Teodoro: *Storie della Vergine e figure di Profeti* nella volta di una cappella.

— Palazzo Grimaldi, poi Saoli: Affreschi con *Imprese di Alessandro il grande.*

— Palazzo Imperiali: *Convito per le nozze di Psiche, storie di Cleopatra,* e composizioni tratte dalla *Gerusalemme Liberata.*

Fig. 493 — Milano, Palazzo Marino. Andrea Semino: *Presentazione di Psiche agli Dei.*
(Fot. Aragozzini).

copie a' pennelli dello stesso Cambiaso attribuite ». Difficile sarebbe tuttavia distinguere qualcosa che derivi direttamente da Luca nelle pitture del Castello in palazzo Scassi a Sampierdarena, se non forse l'ordine architettonico serrato di alcune composizioni, ad esempio del rettangolo con scena di trionfo al centro della volta d'una loggia.

Esempio notevole dell'arte dello stucco fiorente in Genova è la decorazione di questa volta (fig. 494), composta da cartelle attorcigliate con sinuosa eleganza barocca fra ripetuti contrasti di cornici piatte, adorne con lavoro minuto di trine, e massicci festoni di frutta, morbidi putti, e figure di mitici eroi ad altorilievo, ampie fra i gorghi dei drappi. Negli affreschi è ancora l'eco del fare arricciolato e svolazzante proprio ai discepoli di Perino, e uno squillar di colori vivi, crudi, spesso anche stonati, come sferzati da una luce frizzante e limpida tra ombre nette, recise. I marmi degli edifici nella scena del trionfo, tagliati con nitore cubistico, risplendono come alla luce di un mattino invernale; e ad essi il pittore subordina le figure snelle, dondolanti, di stampo perinesco, per comporne una concisa visione di spazio architettonico. Dove poi la convenzionale stampa delle immagini vien meno, il Castello trae dal suo talento di costruttore di spazio note fantastiche, ad esempio nel riquadro panoramico di galere allineate in fuga prospettica sulle acque silenti di un porto, in contrasto immediato di chiari e scuri, fisse nel piano compatto del mare come in un banco di pietra.

Anche nel soffitto della biblioteca (fig. 495), le figure, tra cartelle di contorno lambiccato, scattante, portano qualche impronta dell'officina manieristica aperta da Perin del Vaga in Palazzo Doria a Genova; e anche in esso qualche riquadro lascia

---

Pegli, Palazzo Lomellini: Affreschi tratti dalla *Storia di Roma*.

Sampierdarena, Palazzo Centurioni: Affreschi, *Erminia tra i pastori*, composizioni di *Storia romana*; *Il bagno di Diana*.

— Palazzo Imperiale: Affreschi tratti dalla *Gerusalemme Liberata*.

— Quarta chiesa dei Padri Olivetani: *Presepe*.

Roma, S. Maria Sopra Minerva: *S. Vincenzo Ferrero predica alla presenza del Papa e dell'Imperatore*.

— Palazzo Altemps: Affreschi.

Shirla: *Immacolata Concezione* e *Santa Caterina*.

Fig. 494 — Sampierdarena, Palazzo Scassi. Bernardo Castello: decorazione della loggia.
(Per cortesia dell'Ufficio d'Arte del Municipio di Genova).

scorgere le qualità del suntuoso disegnatore di fregi e cartelle, come può vedersi nella pittoresca composizione del *Ritorno del figliuol prodigo* (fig. 496), dove in un angolo di paesaggio fiammingo le tinte chiare e oscure, opposte in contrasti improvvisi, danno al colore una vibrazione in qualche modo affine a quella raggiunta

Fig. 495 — Sampierdarena, Palazzo Scassi.
Bernardo Castello: affreschi nel soffitto della Biblioteca.
(Per cortesia dell'Ufficio d'Arte del Municipio di Genova).

in Siena, con più forti contrasti, dal talento di Domenico Beccafumi. Educato, traverso i Semino, alla scuola perinesca, il Genovese non vede, come il Senese, nella dissoluzione impressionistica della forma uno strumento d'effetto pittorico; eppure questi suoi affreschi inducono naturalmente a ricordare che il Beccafumi fu a Genova per la decorazione di Palazzo Doria, e che probabilmente Bernardo Castello fu impressionato dalla sua opera. Ne son prova i contrasti fra tinte chiare e tinte scure nella composizione, alla svelta improvvisata, di *David davanti*

a Saulle al campo (fig. 497); e nell'altra del *Trionfo di David* (fig. 498), dove il Castello, pur copiando da un particolare del raffaellesco *Incontro d'Attila con Leone Magno*, il cavallone impennato presso il tronfio destriero bianco di Saul, imprime alle persone e alle vesti delle fanciulle che inoltrano verso David,

Fig. 496 — Sampierdarena, Palazzo Scassi.
Bernardo Castello: affresco nel soffitto della Biblioteca.
(Per cortesia dell'Ufficio d'Arte del Municipio di Genova).

sviluppo senesamente melodico. Dagli elementi fondamentali della sua arte di questo periodo, il raffaellesco e il senese, Bernardo Castello, non sempre esente dalla superficiale facilità propria alla pittura di pratica, trae eleganze di raffinato virtuoso, come quando in un ovale di cammeo inarca da tergo un'agile forma muliebre, tra le sbarre di due bianche ali tese e di un cumulo di nubi lacerate dal vento, ritorte come groppa di bianco drago (fig. 499). Il valore di un Parmigianino è in questa forma elastica, nel collo nervoso, nelle preziose eleganze che l'attor-

niano: e la linea labile del Beccafumi vi tesse attorno, nelle sinuose pieghe, un arabesco di rara sottigliezza.

L'importanza dell'influsso beccafumiano sull'arte genovese alla fine del Cinquecento si estende anche ad alcune opere dell'emulo di Bernardo Castello[1], G. B. Paggi, che con Luca Cambiaso

Fig. 497 — Sampierdarena, Palazzo Scassi.
Bernardo Castello: particolare decorativo della Biblioteca.
(Per cortesia dell'Ufficio d'Arte del Municipio di Genova).

entrerà nel volume successivo. Basti per ora accennare al *Presepe* della chiesa del Carmine a Genova (fig. 500), dove le spalle spioventi, l'ovale allungato, la molle cadenza del gesto di Maria, vengono in diritta linea dalle Madonne di Domenico Beccafumi; e il tipo del maestro senese si ripete nella vecchia in turbante col fanciullo curioso, d'ispirazione baroccesca. Indicata questa

[1] Di Bernardo Castello, solo qui ricordato per i suoi rapporti com la maniera di Perin del Vaga e di Domenico Beccafumi, si discorrerà ancora nel volume prossimo.

Fig. 498 — Sampierdarena, Palazzò Scassi.
Bernardo Castello: il *Trionfo di David*.
(Per cortesia dell'Ufficio d'Arte del Municipio di Genova).

Fig. 499 — Sampierdarena, Palazzo Scassi.
Bernardo Castello: particolare della decorazione.
(Per cortesia dell'Ufficio d'Arte nel Municipio di Genova).

opera, in qualche modo consona, anche per la vivezza dei chiari in contrasto con le ombre intense, all'arte del bizzarro talento

Fig. 500 — Genova, Chiesa del Carmine. G. B. Paggi: la *Natività*.
(Per cortesia dell'Ufficio d'Arte del Municipio di Genova).

senese di Domenico Beccafumi; non discorriamo qui di G. B. Paggi, che svolge in Toscana la miglior parte della sua attività.

IV.

LA TRADIZIONE DI RAFFAELLO.

17.

TADDEO e FEDERICO ZUCCARI

LA VITA. - BIBLIOGRAFIA. - L'OPERA DI TADDEO: Esordio negli affreschi della chiesa della Madonna del Piano a Capranica e nella " Vestizione di San Giacinto " in Santa Sabina a Roma: composizioni semplici arcaistiche, dominate ancora dal principio umbro di simmetria. - Gli affreschi nella villa di Papa Giulio. - La decorazione del palazzo Farnese di Caprarola, diretta da Taddeo. - La Sala dei Fasti farnesiani, dove egli dà esempio di una sua migliore maniera, modificata dall'influenza dello stile decorativo di Francesco Salviati. - La " Conversione di San Paolo " nella Galleria Doria e in San Marcello di Roma. - Il " Cristo sorretto da angeli " nella Galleria Borghese, con tentativi d'effetto cromatico. - Mal gusto imperante nell'ultima maniera decorativa di Taddeo Zuccari: soprattutto nell'affresco della " Donazione di Carlo Magno " sopra una porta della Sala Regia e nei due " Miracoli di San Paolo " sulle pareti di una cappella di San Marcello del Corso a Roma. - Di nuovo tracce d'influsso del Salviati nell'ultima sua pittura, ove Taddeo ritrova qualche decorativa vivezza, e cioè nella " Battaglia di Lepanto " e nelle figure allegoriche sopra una parete della Sala Regia in Vaticano. - L'OPERA DI FEDERICO: Tracce d'impressioni venete nella cappella Grimani a Venezia e nella quadreria dei Gerolamini a Napoli, in alcuni affreschi del palazzo Farnese di Caprarola, e in una figura della storia di Gregorio VII che toglie la scomunica a Enrico III. - La povertà della moda manieristica diffusa dagli Zuccari in Roma e nel Lazio, si mette più in evidenza nelle pale d'altare, ad esempio nel quadro della chiesa di Santa Prassede in Roma, " Cristo caduto sotto la croce ", ov'è qualche reminiscenza del Correggio, e nell'altro di San Lorenzo in Damaso, l'" Incoronazione della Vergine ", dove aumentano i motivi di derivazione correggesca. - L'affresco del " Cristo flagellato ", in Santa Lucia del Gonfalone in Roma: gran cartello di parata. - Ricerca di maggiore vivacità cromatica, per influsso dell'arte veneta, nella " Storia di Federico Barbarossa ", dipinta per la Sala del Maggior Consiglio in palazzo ducale a Venezia. - Sempre più faticoso e pesante diviene il cromatismo, dello Zuccari nella " Discesa di Gesù al limbo ", della Galleria di Brera a Milano, e nell' "Adorazione de' Magi " della Cattedrale di Lucca. - Ultima decadenza della maniera ampollosa e superficiale di Federico, negli affreschi della sua casa alla Trinità de' Monti. - Sua qualità di ritrattista negli autoritratti, nel ritratto di gentiluomo alla Galleria già Corsini in Roma, e nel gruppetto di bimbi dipinto ai piedi del trono di Maria nell'ancona del Municipio di Sant'Angelo in Vado. - CATALOGO DELLE OPERE.

1 settembre 1529 — Taddeo nasce a Sant'Angelo in Vado da Ottaviano Zuccari, pittore (VASARI, op. cit.; LANCIARINI,

Dei pittori Taddeo e Federico Zuccari di Sant'Angelo in Vado, in *La Nuova Rivista Misena*. Jesi, 1893, p. 14 dell'estratto).

1539 — Dai dieci anni, sempre secondo il VASARI, studia col padre, poi con Pompeo da Fano, pittore ordinario.

1543 — Torna dal padre, poi, a 14 anni, va a Roma presso Francesco detto il Sant'Agnolo che faceva le grottesche con Perin del Vaga, suo parente (il quale però lo respinge), poi presso un certo Giovanpiero Calabrese. Si ammala e torna a casa. Guarito, va di nuovo a Roma, presso un certo Jacopone (Jacopo di Giovan Battista Bertucci da Faenza), poi da Francesco d.º il Sant'Agnolo. Lavorano insieme molte cose a fresco. Va poi con Daniele da Parma, scolaro del Correggio, a lavorare a Vitto d'Abruzzo.

1542 o 1543 — Nasce Federico (LANCIARINI, op. cit., pag. 20).

1548 — Taddeo dipinge a chiaroscuro la facciata della casa di Jacopo Mattei a Roma.

1550 — I suoi genitori vengono a Roma e gli lasciano il fratellino Federico.

1551 — Affresca nella Villa di Papa Giulio.

Va ad Urbino, lasciando Federico a Roma. Il duca lo conduce seco a Verona (verosimilmente l'andata di Guidobaldo a Verona e Peschiera è supposta nel 1551). Venuto a Roma il duca, Taddeo lo segue (probabilmente nel 1553, quando fu fatto generale di Santa Madre Chiesa. GRONAU, op. cit., p. 424).

1551 — Comincia i lavori della vigna fuori Porta del Popolo. Federico in questo tempo era andato a Urbino e a Pesaro. Taddeo lo richiama per i lavori in casa Giambeccari.

1556 — Opera nella cappella Mattei in Santa Maria della Consolazione. In casa Mattei Federico lavora col fratello, poi comincia a lavorare solo.

Invitato dal duca di Guisa ad andare in Francia, non ci va per le guerre sopraggiunte.

Alla morte di Carlo V fa l'apparato per i funerali a Roma.

1559, 18 maggio — Vien chiamato a Orvieto. Vi si reca col fratello Federico, ma, ammalatisi entrambi, se ne allontanano, Taddeo andando a Roma, Federico a Sant'Angelo e poi a Roma, guarito. Là dipingono insieme a chiaroscuro, in quattro giorni, l'apparato del venerdì santo.

Lavora al Palazzo Farnese di Caprarola.

Intanto Taddeo fa dare a Federico, non ancora ventottenne, commissione d'una casa di Tizio da Spoleti a Sant'Eustachio, con storie del Santo. Federico si adira col fratello perchè questi vi lavora qualche volta, ma gli amici li riconciliano, ferma restando però la volontà di Federico che il fratello non intervenga più nelle sue opere. Questo lavoro decide della fama di Federico.

Taddeo va in Urbino a ritrarre *Virginia della Rovere* (?).

1560 — Taddeo deve decorare le Logge nel primo cortile Vaticano per la venuta di Cosimo I e di Eleonora da Toledo. Sono quasi tutte opera di Federico (Bellori).

Nella decorazione delle Sale Vaticane Federigo cade da un ponte e sta per morire.

1561, nov.-ott. 1562 — Decorazione del Casino di Pio IV.

1561 — Il Papa vuol finire la Sala Regia, e invita perciò il Vasari ad andare a Roma. Non accettando il Vasari, si dà commissione a molti giovani, tra cui il Siciolante. Ne è escluso Taddeo, che però si adopera ad averla, e finalmente ottiene una storia minore sopra una porta. In seguito alla quale, gli danno la testata della sala, dov'è la porta della cappella Paolina. Opera interrotta per la morte del Papa.

1561 — Federico va a Venezia (chiamato per la cappella Grimani in San Francesco della Vigna, incompiuta per la morte di Battista Franco), e lavora qui e tra Chioggia e Monselice, alla villa Pellegrini.

1561 fine d'agosto — Lavora per la Torre Borgia.

1561-1562 — Pagamenti a Federico della *Giustizia ed Equità* nel Tribunale della Ruota e di altre opere nella Stanza del

Boschetto (Bertolotti, *Artisti urbinati in Roma prima del secolo XVIII*, Urbino, 1881. Estratto dal giornale *Il Raffaello*).

1562, 13 febbraio — Federico fa una perizia con altri artisti (Bertolotti).

1563, 8 settembre — Con Lorenzo Costa, Federico deve aver pagamenti per la stanza del Boschetto e la Torre Borgia (Bertolotti).

1563, 3 ottobre — Altri pagamenti (Bertolotti).

1564, 4 maggio — Quadro di pittura nella sala sopra la porta della scala che scende verso Roma (Taddeo) (Bertolotti).

1564, 22 dicembre — Due quadri di pittura di Taddeo nella Sala Regia, uno sulla porta della scala, l'altro sulla porta della cappella Paolina (Bertolotti).

1564 — Adorazione de' Magi in San Francesco della Vigna a Venezia.

Avuta la commissione della Cappella della Trinità de' Monti, Taddeo richiama il fratello. A Venezia, questi, per ostilità di pittori veneziani, non ottiene di fare, come avrebbe desiderato, la facciata principale della Sala del Maggior Consiglio.

Volendo Taddeo venire a Firenze, finge di andare a Caprarola, e invece con Tiberio Calcagni si reca in quella città per vedere il salone dei Cinquecento, dipinto dal Vasari.

Torna poi a Roma e intraprende la cappella alla Trinità de' Monti. Federico intanto passa a Venezia il Carnevale, col Palladio, e prende parte all'apparato per la compagnia della Calza. Va poi col Palladio a Cividale del Friuli, a Verona, e in altre città « di Lombardia ».

1565 — Viene a Firenze quando si fa l'apparato per la venuta di Giovanna d'Austria, e ad esso partecipa (cfr. *Descrizione* di Domenico Mellini, Arezzo, 1566).

1566, 16 gennaio — Torna a Roma, dopo esser stato da Firenze a Sant'Angelo in Vado, ma aiuta poco Taddeo, perchè l'opera resta interrotta per la morte di Paolo IV. Taddeo ha presa commissione per Federico di una cappella ai Riformati di Gesù.

1566, notte fra il 1º e il 2 settembre — Taddeo muore, mentre Federico è ammalato. Vien sepolto nel Pantheon.

1566, 5 settembre — Si parla degli eredi di Taddeo.

Morto Taddeo, Federico ne annunzia la fine al cardinal Farnese e lo prega di dargli l'incombenza di terminare i lavori lasciati incompiuti dal fratello, fra cui quelli di Caprarola. L'accordo tra i due non fu tuttavia facile, perchè il 13 luglio 1569 il cardinal Farnese si lagna col suo maggiordomo in Roma, conte Lodovico Tedeschi, e minaccia di romper le pratiche. Però Federico stesso in una postilla al Vasari dice ch'egli pure lavorò a Caprarola; dunque l'accordo dev'essere avvenuto. In seguito poi lo Zuccari fu in ottimi rapporti col cardinale, che gli tenne anche un figlio a battesimo (ALFONSO RUSTICI, *Federico Zuccari*, in *Rass. Marchigiana*, I, 1922-23, pag. 405 ss.; A. RONCHINI, *Fed. Zucc.*, in *Atti e memorie della Deputazione di Storia Patria per le province Modenesi e Parmensi*, V, 1870, Appendice, Lettera V).

1568 — Data della seconda edizione delle *Vite*. In questo tempo il Vasari scrive che Federico sta lavorando a San Lorenzo in Damaso.

1569 — Gli son fatti pagamenti per una cappella (CHURCHILL, *Monatshefte fur Kw*, I, 1908, pag. 192).

1570 — Eseguisce per il Duomo di Orvieto due quadri, oggi nel Museo dell'Opera.

1573 — *Flagellazione* per l'Oratorio del Gonfalone a Roma.

1574 — Fa un viaggio in Lorena, Olanda e Inghilterra.

1574 — Finisce al ritorno, chiamato a Firenze, il *Giudizio Finale* del Vasari nella cupola del Duomo, compiuto nel 1579.

1577? — Fonda a Roma l'Accademia di San Luca.

A Roma gli vien data in seguito commissione di finire la cappella Paolina, lasciata in tronco da Michelangiolo.

1578 — È coniata da Pastorino una medaglia commemorativa dei suoi affreschi nella cupola.

1579, 23 maggio — Scrive da Firenze al Cardinal Farnese di esser « allo stremo » della sua opera d'affresco in Duomo (RUSTICI, op. cit.). Pare (LANCIARINI, op. cit.) che in questo anno pubblicasse un libretto col proprio ritratto in atto di dipingere un quadro allegorico contro i suoi detrattori.

1580, 9 ott. — Gli son fatti pagamenti per lavori in Vaticano (BERTOLOTTI, op. cit.). Nell'ottobre aveva anche dipinta una *Visione di San Gregorio* per la Madonna del Barracano a Bologna.

1581, autunno — Dipinge la *Porta Virtutis*, quadro satirico contro i suoi critici. Quest'opera suscita uno scandalo a Roma, in seguito al quale Gregorio XIII lo esilia, col Passignano, dallo stato. Della *Porta Virtutis* esiste lo studio preparatorio all'Istituto Städel di Francoforte (VOSS, *Die Malerei der Spätrenaissance*). Su suoi disegni era stata eseguita dal suo scolaro Domenico di Michele, detto il *Passignano*, ed esposta il giorno di San Luca nella chiesa di quel Santo (BORGHINI, op. cit., lettera IV; BERTOLOTTI, op. cit.; LANCIARINI, ecc.).

1581, 12 novembre, 13 novembre, 15 novembre — Atti processuali contro lo Zuccari e il Passignano. Il Papa fa troncare l'azione giudiziaria ed esiliare i colpevoli da Roma e dallo Stato Pontificio entro il termine di quattro giorni. Altri scolari di Federico erano Bartolomeo Carducci e Andrea Svolgi (RUSTICI, op. cit., dà ampie notizie). Federico ripara quindi a Firenze, dove era protetto dal Granduca e ove possedeva una casa.

1581, 24 novembre — Lettera di Federico al Granduca di Toscana (GAYE, *Carteggio*, III, p. 444), dove racconta i suoi guai per la *Porta Virtutis*, e gli chiede di raccomandarlo al suo ambasciatore perchè lo appoggi presso il Papa, quando sarà fatto il processo.

1581, 21 dicembre — Scrive al Cardinal Farnese, scusandosi di non averlo salutato prima di partire e raccomandandogli il suo caso.

1582, 1 aprile — È a Venezia a lavorar nella Sala del Maggior

Consiglio, e scrive da questa città al Cardinal Farnese (RONCHINI, op. cit., appendice lett. IV; e RUSTICI, op. cit.).

Dopo Venezia è chiamato da Francesco Maria II della Rovere a lavorare a Loreto, dove non si può recare, stante la condanna che gli impedisce l'accesso agli Stati Pontifici, se non dopo l'interessamento del Duca; di cui è traccia nel carteggio di Ubaldo Falcucci, suo legato a Roma (RUSTICI, op. cit.; BOTTARI, *Lettere*, VIII).

1582, 31 maggio — Lettera del duca al Falcucci in favore di Federico Zuccari.

1582, 14 giugno — Il Falcucci risponde che Federico ha già fatto pratiche per ottenere la grazia pontificia, adducendo appunto come motivo di dover servire il duca. Da ciò si può dedurre che l'invito del duca per Federico risalga ai primi d'aprile. In questa lettera si racconta di nuovo la storia del processo, e si aggiunge che il Papa ha revocata la condanna, ma proibendogli di continuar l'opera cominciata nella Galleria.

1582, 1 nov. — Il duca scrive al Falcucci che Federico è stato da lui, ma che s'è rifiutato di andare a Loreto a causa della condanna non ancora cassata. Il duca quindi chiede al residente di adoperarsi a questo proposito.

1582, 4 nov. — Lettera del Falcucci che dice come Federico avrebbe fatto bene a seguire il consiglio dello Scalco e ad andare a Roma, rinunciando alla soddisfazione di esser richiamato alla Cappella Paolina.

1582, 18 nov. — Lettera del duca al Falcucci (una intermedia del duca, dove egli doveva suggerir l'idea di rivolgersi a Giacomo Boncompagni, figlio di Gregorio XIII, dev'essersi perduta) dove dice che lo Zuccari non vuol tornar a Roma, se non richiamato a proseguir l'opera iniziata.

1582, 25 novembre — Altra lettera con le stesse cose.

1582, 24 novembre — Il Falcucci al duca, dove dice che lo Zuccari non speri che il Papa si pieghi a richiamarlo.

1582, 29 novembre — Il duca al Falcucci. Lo Zuccari non verrà a Roma; chiede però che gli sia cassata la condanna.

1582, 1 dicembre — Il Papa (così il Falcucci al duca) ha proibito di cassar la condanna e richiede lo Zuccari per due mesi a Roma.

1582, 6 dic. — Il duca scrive che Federico non vuol andare a Roma, ma invece si reca a Loreto, pur chiedendo la cassazione della condanna, onde recarsi a Roma quando vorrà lui.

1582, 11 dic. — Il residente replica che il Papa non vuol cassare la condanna.

1582-1583 — Federico lavora a Loreto.

1583, 3 gennaio — Trattative con la corte spagnuola per mezzo di Pompeo Leoni (BABELON, *Revue de l'art*, 1920, p. 263 ss.).

1583, fine di marzo — Federico decide di tornare a Roma a riveder la famiglia e rendere omaggio al Papa per la « grazia fattagli », vale a dire la cassazione della condanna.

1583, 31 marzo — Il duca scrive parlando di questo e lo raccomanda allo Scalco Ghiselli, perchè lo liberi dalle preoccupazioni e gli dia modo di tornar tranquillo a Loreto. Si fermerà a Roma non più di quindici giorni.

1583, 14 aprile — Lo Zuccari scrive da Roma al ministro del duca, dicendosi arrivato da una settimana e parlando dei lavori di Loreto.

1583, 4 maggio — Il Falcucci scrive al duca che, mercè lo Scalco, Federico ha avuta ottima accoglienza dal Papa e il permesso di continuar l'opera di Loreto. Assicura che partirà il giorno di poi, lasciando a Roma la famiglia.

1583, 8 maggio — Il duca prega il Falcucci di ringraziare lo Scalco.

1583, 14 giugno — Lettera di Federico Zuccari. Dice di aver ordinato gli angeli di stucco per lo *Sposalizio* e la *Visitazione*, a Loreto (gli stucchi erano di Lattanzio Ventura), e parla delle dorature, però mai fatte. (Per questo carteggio: RUSTICI, *Gli affr. di F. Z. a Loreto* in *Rass. Marchig.*, II, 1923-24, p. 133 ss.). Lo stesso giorno descrive le figure allegoriche che

fa vicino all'*Incoronazione*, cioè la *Gloria* e la *Perpetuità*, per consiglio di alcuni teologi e letterati della Santa Casa. Presso la *Morte della Vergine*, la *Fede*, la *Speranza* e il *Timor di Dio*; presso l'*Assunzione*, la *Carità*, la *Perseveranza*; e così via.

1583, 19 giugno — Nuove trattative per l'andata in Spagna. Vi si recò poi col bolognese Antonio Rizi.

1583, 2 luglio — Lettera di chiarimento al duca, accompagnata da uno schizzo.

1583, 9 ottobre — Dice che è stato a Loreto l'ambasciatore del re di Spagna e ha visto la sua opera. Parla anche della vetrata che v'andrebbe fatta. Il duca interroga in proposito il Barocci, che era in Urbino e che risponde il 7 ottobre.

1583, 5 novembre — Federico domanda della tela per coprire i dipinti in basso, onde preservarli da qualche guasto; e dice: « io finischo per tuta questa settimana ». Andrà poi a prender licenza dal duca. Sono quindi errate le date 1584 e 1585 riferite dagli storici.

1583, 29 dicembre — Pagamenti per la cappella Paolina. Il Papa deve dare a Federico Zuccari 25 scudi al mese, a cominciare dal gennaio prossimo.

1583 — Data iscritta sulla *Visitazione* di Loreto (affresco).

1584, 22 gennaio e 18 marzo — Pagamenti per i suoi lavori romani.

1585, settembre — La spedizione parte per la Spagna.

1586, 1 marzo — Lettera di Pompeo Leoni a Juan de Ibarra, dove si lamenta di esser pagato meno di Federico. Questi era andato subito all'Escuriale, e sull'altar maggiore della basilica aveva cominciato a innalzar il dossale, su progetti di Herrera: le colonne di diaspro furono intagliate da Jacopo da Trezzo. Vi dipinse l'*Ascensione*, l'*Assunzione*, la *Pentecoste*, *Cristo alla Colonna*, il *Martirio di San Lorenzo*, *Cristo con la Croce*, la *Natività*, l'*Adorazione dei pastori*. L'*Assunzione*, al centro, è firmata « Federicus Zuccarus » 1587. *Natività*,

Adorazione dei pastori, e *San Lorenzo* sono del Tibaldi. Le pitture murali di Federico nel chiostro degli Evangelisti furon distrutte ben presto. Le storie del dossale furono messe a posto nel 1590 (BABELON, op. cit.).

1588, 11 nov. — Khevenhüller, ambasciatore dell'imperatore Rodolfo a Madrid, scrive che Federico ha quasi finito le pitture all'Escorial, ma il suo stile non piace a nessuno, a cominciare dal re.

1588, 10 dic. — Di nuovo si riparla da parte del Khevenhüller di queste cose e si aggiunge che Federico ripartirà il giorno dopo per l'Italia, e che l'incarico di finire il dossale è stato dato a Pellegrino Tibaldi, bolognese.

Federico aveva eseguito più di novanta illustrazioni della Divina Commedia (agli Uffizi) per il re di Spagna.

1589 — È di nuovo a Roma.

1589, 19 luglio — Compra una casa in Campo Marzio, di cui prende possesso il 5 agosto.

1591 — Ha liti con Carlo Gabrielli per certe costruzioni che danneggiano la sua casa.

1591, 29 luglio — Riceve la cittadinanza romana e il diritto, per sé e i discendenti, al patriziato romano (LANCIARINI, op. cit.).

1593, 13 febbraio — Elegge procuratore Benedetto Olgiato, nobile comasco abitante a Napoli, per esigere tre mesi di pensione scaduti.

1593, 14 nov. — Prima adunanza dell'Accademia di San Luca, con discorso inaugurale di Federico (LANCIARINI, op. cit.).

1594 — Rinnova la procura su ricordata.

1595 — Allo Zuccari succede nel principato dell'Accademia di San Luca Tommaso Laureti.

1598 — Data iscritta sugli affreschi nella sua casa presso la Trinità de' Monti. In questa casa aveva trasportata l'Accademia di San Luca, di cui era stato eletto *Princeps*.

1601, 5 sett. — La procura su citata è passata al figlio Ottaviano. Si dice in quest'atto notarile che Federico ha la cittadinanza romana.

1603 — È di nuovo a Venezia, e vi perfeziona la sua storia nella sala del Maggior Consiglio. Lavora poi in Lombardia per il suo mecenate Federico Borromeo.

1603, 12 ott. — Fa testamento a Sant'Angelo in Vado, lasciando la propria casa all'Accademia e disponendo il restauro della sua casa a Sant'Angelo in Vado.

1604 — È a Pavia.

1605 — Si trova ad Arona. È stampata a Mantova la sua *Lettera a Prencipi et Signori Amatori del Disegno, Pittura, Scultura e Architettura*, con un *Lamento della Pittura*.

1605-1607 — È a Torino, alla corte dei Savoia.

1607 — Stampa l'*Idea dei Pittori, Scultori e Architetti* (Ristampata a Bologna nel 1768).

1608 — Son stampati a Bologna la sua *Dimora in Parma* e il *Passaggio per l'Italia*.

Torna poi verso il suo paese; va nelle Marche e a Loreto.

1609 — Si ammala ad Ancona mentre sta per recarsi a Sant'Angelo in Vado, e alla fine del 1609 muore, in casa d'altri (secondo il LANCIARINI, op. cit., il 6 agosto). Il BAGLIONE dice che ne curò la sepoltura « con honore e pompa » il Pomarancio, allora operaio a Loreto.

1610, 14 giugno — Inventario dei suoi disegni, lasciati in casa di Cristoforo Stati di Bracciano, lapicida, presso Sant'Andrea delle Fratte (BERTOLOTTI, op. cit.).

1613, 6 nov. — È aperto il testamento dell'artista.

1614 — È venduta la sua casa di Roma[1].

---

[1] Bibliografia su Taddeo e Federico Zuccari: D. MELLINI, *Descrizione dell'entrata della Serenissima Regina Giovanna d'Austria*, Firenze, 1566; GIORGIO VASARI, *Le Vite* (1568); ed. MILANESI, 1878, VII, 73 ss.; ed. GOTTSCHEWSKI e GRONAU, 1910, IV, 417 ss.; BORGHINI, *Il Riposo*, Firenze, 1584; LOMAZZO, *Trattato della pittura* (ediz. del 1844, Roma, II, 200 ss.); BAGLIONE, *Le Vite de' Pittori, Scultori ed Architetti*, ecc., Roma, 1642; SCANNELLI, *Il microcosmo della Pittura*, Cesena, 1667; BOSCHINI, *Le ricche miniere della pittura veneziana*,

* * *

Dalle Marche, dai dintorni d'Urbino, patria di Raffaello, vennero a Roma gli Zuccari, che specialmente sulle orme del Sanzio si composero una maniera facile, pomposa, ove la tendenza all'ornato e la ricerca di una grazia esteriore spuntano fra classiche pretensioni e grosse materialità di fattura. Tra le più antiche prove di Taddeo crediamo poter citare la *Natività* (fig. 501) e il *Transito della Vergine nella Madonna del Piano* a Capranica, dove si riconosce un raffaellismo atteggiato alla umbra, che potrebbe spiegarsi con l'alunnato del pittore alla bottega di Jacopo Bertucci da Faenza, e dove il modulo di forme, lungo, rotondo, tornito, ad esempio nella donna in piedi che si china a contemplar la neonata, e il cader dei drappi a pieghe arricciate richiamano gli affreschi nella villa di Papa Giulio.

Figure e gruppi di figure s'incatenano nella scena della *Natività*, dal letto ove giace Sant'Anna al camino, davanti al quale

---

Venezia, 1674; TITI, *Studio di Pittura, Scultura e Architettura nelle chiese di Roma*, Roma, 1674; BALDINUCCI, *Notizie de' Professori di disegno*, ecc., 1681; TITI, *Ammaestramento utile e curioso di pittura*, Roma, 1686; BELLORI, *Vite de' pittori*, Roma, 1728; ROSINI, *Storia della pittura Italiana*, Venezia, 1753; ORLANDI, *Abbecedario pittorico*, Venezia, 1753; TAJA, *Descrizione dei palazzi apostolici Vaticani*, 1750; LANZI, *Storia pittorica della Italia*, Bassano, 1809; BOTTARI, *Raccolta di Lettere*, Milano, 1822; TICOZZI, *Dizionario degli architetti, scultori, pittori*, ecc., Milano, 1830; PUNGILEONI, *Notizie di Federico Zuccaro pittore e poeta* in *Giornale Arcadico*, LVI, 1832, 209; GAYE, *Carteggio inedito d'artisti*, Firenze, 1840, III; AMICO RICCI, *Memorie storiche delle arti e degli artisti della Marca d'Ancona*, Macerata, 1854; LUZI, *Il Duomo d'Orvieto*, Firenze, 1866; A. RONCHINI, *F. Z.*, in *Atti e memorie della Deputazione di Storia Patria per le province modenesi e parmensi*, V, 1870; A. BERTOLOTTI, *F. Z.*, Perugia, 1876; ID., *Artisti urbinati in Roma prima del secolo XVIII*, Urbino, 1881 (estratto dal giornale *Il Raffaello*, 1880-81, fasc. 13); V. LANCIARINI, *Dei pittori T. e F. Zuccari di S. Angelo in Vado*, in *Nuova Rivista Misena*, Jesi, 1893, VI; G. CANTALAMESSA, *La Cappella Grimani in San Francesco della Vigna in Venezia*, in *Rass. d'A.*, 1902, 49; LANCIANI, *Storia degli Scavi di Roma*, Roma, 1903 ss.; C. RICCI, Spigolature I. *di un quadro di F. Z.*, in *Rass. d'A.*, 1907, 102; DENNISTOUN, *Memoirs of the Dukes of Urbino*, Londra, 1909, III, 478; M. PEROTTI, *F. Zuccari*, in *L'Arte*, XIV, 1911, 180 e 427; W. FRIEDLAENDER, *Das Kasino Pius des Vierten*, Lipsia, 1912; A. MARCEL, *La peinture en Angleterre au XVI siècle*, in A. MICHEL, *Hist. de l'Art*, V, 1912, p. I, 335; BERTAUX, *La fin de la Renaissance en Espagne*, Ibidem, V, 1913, p. II, 793; VOSS, *Die Malerei der Spätrenaissance*, ecc., Berlino, 1920, II, 438 ss., 451 ss.; J. BABELON, *Un peintre italien de Philippe II; F. Z. à l'Escurial*, in *Revue de l'Art ancien et moderne*, XXXVII, 1920, 263; A. RUSTICI, *Fed. Zuccari*, in *Rass. Marchigiana*, I, 1922-1923, pag. 405; ID., *Gli affreschi di Fed. Zuccari a Loreto* in *Rass. Marchigiana*, II, 1923-1924, p. 133; CARLO CECCHELLI, *Il Vaticano*, Milano-Roma, 1927.

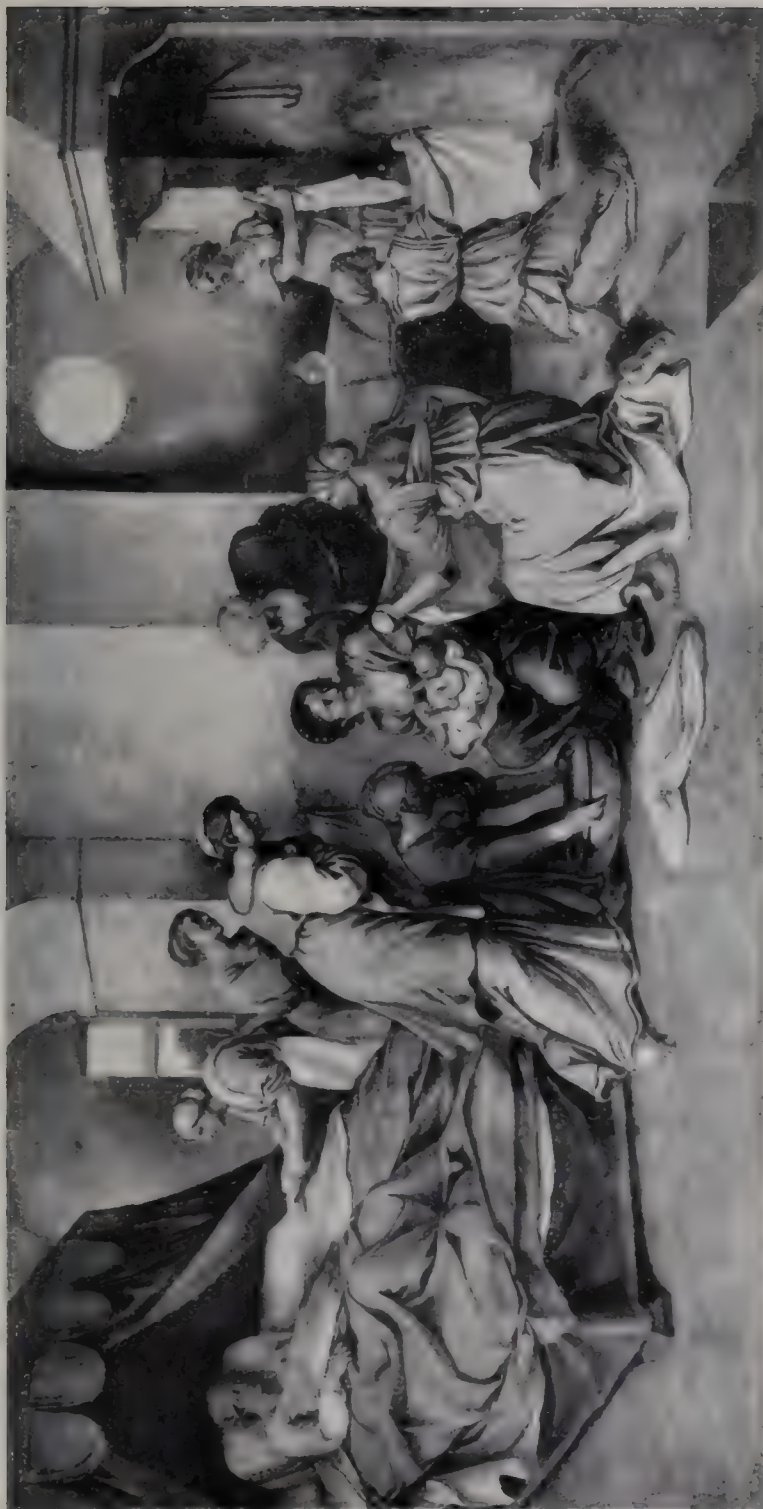



Fig. 501 Capranica, Chiesa della Madonna del Piano. Zuccari: *Nascita della Madonna*.
(Fot. Brogi).

due donne stendono i pannilini: le muraglie del fondo s'annicchiano e si ripiegano in due vani rischiarati da un occhio e da una finestra; e su quel fondo di muraglie massicce si stende il largo festone delle figure, chiaroscurate con forza e vivacemente atteggiate. Dominano nella scena note di un sano e semplice realismo, che stonano con qualche particolare lezioso, come il costume popolaresco della balia che tien la neonata stona con l'ingenuo classicismo di quello della donna in ginocchio davanti al camino; e in tutto si scorge lo studio attento dell'esordiente, non ancora trascinato sugli sdrucciolevoli pendii della pittura di pratica. Par quasi un ricordo quattrocentesco urbinate quell'ampollina di vetro limpido che s'imperla, sopra un tavolo, alla luce cadente dall'alto.

Non così nella scena del *Transito*, ove sembra che Taddeo, ancor imbevuto delle massime di un raffaellismo alla Perin del Vaga, spieghi i caratteri della sua peggior maniera nelle figure di cartapesta drappeggiate secondo le regole di un classicismo da burla, avvolte in panni cincischiati e discinti, che a tratti si placcan sul nudo, atteggiate a una mimica puerilmente enfatica e melodrammatica.

Si riconosce il maestro della *Natività* nella chiesa di Santa Sabina a Roma, nelle figure tonde della *Vestizione di San Giacinto* (fig. 502), composta con una semplicità anche più elementare, con uno studio di riscontri meccanico e paziente, dove ritroviamo, vuota del suo significato di calma mistica, la simmetria rigorosa degli Umbri. Con ingenuità veramente fanciullesca, il pittore ha raccolta la scena della *Vestizione* in una zona di figure allineate in rassegna; tre altre scene, entro arazzetti, ornan la sala ove la *Vestizione* si svolge. Ne risulta l'opera di un quattrocentista in ritardo, impacciato nella mimica, infantile nella ricerca di qualche motivo che animi la fredda rappresentazione: il fanciullo prostrato a terra, i cappelli piumati che ruzzolano sul pavimento. Par di riconoscere lo spirito limitato e bonario del Marchigiano nelle figure tonde, mansuete, tarde di gesti.

Nel 1551 Taddeo inizia le pitture a fresco per la villa di Papa Giulio, dando i primi esempi di un genere decorativo che diverrà moda in Roma e in tutto il Lazio, e che, impreziosito e arricchito poi da Federigo, prenderà appunto dagli Zuccheri il nome. Lo schema d'ornamento delle sale (fig. 503) è composto sulla base delle Logge di Raffaello: targhe e grandi cammei in

Fig. 502 — Roma, S. Sabina. Taddeo Zuccari: *La Vestizione di S. Giacinto.* (Fot Alinari).

istucco, medaglioncini e gemme di stampo classico; fregi di maschere e genietti, grottesche filiformi su fondo scuro, il corredo classico di Giovanni da Udine, senza che nella ricchezza si ritrovino il gusto sobrio, il senso di precisione e di misura, la parsimonia coloristica, che fanno dell'Udinese il maggior rappresentante della grottesca nel nostro Cinquecento. Qualche figura in istucco esorbita dal giusto effetto di rilievo con le sue forme tondeggianti e molli e il cadere degli abbondanti drappeggi; altre preziosamente s'allungano; nei fregi talora si sente la materialità della ristampa, l'indecisione e la mollezza dei contorni, il venir meno

di quella vitalità delicata e timida che è propria allo squisito rievocatore della grottesca romana. Fra cartelle e cammei e zone ricamate, si stendono, sulle volte delle sale di villa Giulia, quattro specchi dipinti a figure, come quattro arazzetti a tinte non sempre intonate, ma di piacevole effetto per la gamma chiara e fresca del colore. Nelle composizioni, il modulo formale di Perin del Vaga ci appare tradotto in una convenzione stucchevole di forme allungate e a un tempo ridondanti e grassocce: le silfidi dello scolaro di Raffaello in Castel Sant'Angelo si trasformano, nella danza di *Diana con le Ninfe* (fig. 504), in grasse comari contorte e svenevoli, agghindate con pretesa e discinte: campione la ragazzotta suonatrice di cembalo.

Le stesse massaie rotonde e imbottite si vedono nelle altre scene della leggenda di Diana, volgare prosa desunta dai poemi di Raffaello, dove Taddeo si studia di raggiungere qualche vivezza coloristica, accentuando il contrasto fra il primo piano in ombra e lo sfondo sommerso in un diffuso chiaror latteo. Così, nell'episodio di Callisto, alle forme soffici e intenerite dall'ombra succede una delicata lontananza opalina.

L'affresco ove meglio s'accordano i due principî di colore e di forma chiaroscurata con intento plastico è quello che rappresenta un convito di ninfe servite da Amorini nell'aperta campagna (fig. 505), musaico di motivi raffaelleschi, ove la pretesa classica degli atteggiamenti statuari, spesso desunti dal *Parnaso* nella stanza della Segnatura, e la sorridente volgarità della immagini, si perdono nell'armonia della composizione fresca, lieve, gioiosa, come di fiorito arazzo. Par che il bonario Zuccari ci faccia pregustare un brano di decorazione secentesca, alla Pietro da Cortona, in questa trama compositiva a figure sparse, a moti leggieri e ariosi. Così può dirsi dell'affresco entro una targa di altra sala, adorna di raffaellesche Cariatidi, ove, anzi, le figure muliebri, meno ridondanti, ingentilite, aggraziate, compongono, insieme col paese fiorito, un brano d'Arcadia, quasi settecentesco [1]. Alle

[1] Negli affreschi di Villa Giulia, Taddeo ebbe l'aiuto di Federico.

Fig. 503 — Roma, Villa di Papa Giulio. Taddeo Zuccari: Affreschi.
(Fot. Anderson).

pitture di questa saletta si collegano, per la maniera fresca e lieve dei paesaggi con mitiche figurine (figg. 506 e 507), quelle della sala dei Sette Colli, festosamente adorna di putti, di cartelle, di maschere, tra goffi e squilibrati motivi architettonici. Ma nel proceder del lavoro sempre più Taddeo si abbandona

Fig. 504 — Roma, Villa di Papa Giulio.
Taddeo Zuccari: *Danza di Diana e delle ninfe.*
(Fot. Brogi).

alla pittura di *pratica*: butta giù colori alla svelta, con una superficialità di mestierante dell'arte, come si vede negli affreschi della sala illustrata con scene di *Convito*, e specialmente nel *Banchetto degli Dei*, parodia dell'altro per le *Nozze di Psiche* alla Farnesina, ove son quattro ninfe cariatidi sperticate in lunghezza. Solo le verdi trame d'alberi, che formano sfondo alle scene, e che forse furon suggerite a Taddeo, come i riquadri della sala dei Sette Colli, dai bei paesi della Villa Imperiale a

Pesaro, e la finezza dei fregi e delle finte gemme antiche, salvano dalla volgarità l'insieme decorativo di questa sala.

L'opera maggiore di Taddeo, coadiuvato dal fratello Federigo, dal Tempesta, e da altri, ma direttore della decorazione, di cui, secondo il contratto, doveva fornire tutti i disegni, è l'or-

Fig. 505 — Roma. Villa di Papa Giulio.
Taddeo Zuccari: soffitto della Sala a destra.
(Fot. Anderson).

namento pittorico del Palazzo Farnese di Caprarola: ineguale di valore, secondo l'importanza delle varie stanze e la maggiore o minor fretta dell'esecuzione. Come nella Villa di Papa Giulio, l'arte della grottesca ha qui uno dei migliori esempi dell'età postraffaellesca, sebbene spesso lo studio superficiale di ricchezza, la sovrabbondanza dei motivi, l'abuso degli stucchi, distruggano l'eleganza antica; e invano si cerchi lo stile preciso

e sottile di un Giovanni da Udine in queste stampe già logore. Così, nella volta della cappella (fig. 508), ove Taddeo introduce il delizioso motivo dei putti-cifra, sguscianti con grazia correggesca, capelli al vento, da mensole e cartelle, la grossolana ghirlanda di frutta intorno al tondo centrale menoma la nobiltà della grottesca rinata nel Cinquecento romano.

Fig. 506 — Roma, Villa di Papa Giulio. Scuola degli Zuccari: Fregio della sala II. (Fot. Anderson).

Tra le ibride composizioni bibliche dei tondi, dove i grandi modelli della Sistina ci appaion truccati dal più uggioso leziosismo, come si vede nel goffo *Adamo* della *Creazione d'Eva*, il *Diluvio* rappresenta un momento felice dell'arte di Taddeo per il bel ritmo decorativo della composizione a ghirlanda.

La Sala dei Fasti farnesiani (fig. 509), soprattutto, accentra la cortigianesca attenzione del pittore. Anche in essa l'ornato disorienta per la materialità e il cattivo gusto di alcuni motivi, ad esempio le cornici pomposamente gemmate delle finte nic-

chie sovrapposte alle porte degli angoli, e per la mancanza d quella unità d'organismo che legava i minuti fregi e le classiche gemme delle Logge di Giovanni da Udine. Anche i particolari più eleganti perdon valore, in un insieme ove l'assenza di misura distrugge la rara finezza della grottesca sbocciata sulle pareti dei palazzi romani al primo sole del Cinquecento. La pomposa

Fig. 507 — Roma, Villa di Papa Giulio. Scuola degli Zuccari: Fregio della sala III. (Fot. Anderson).

sala, dove squillan le tube della Fama in gonnelletta svolazzante, è anzi un bizzarro esempio di falso pittorico applicato alla decorazione; e gli ornati sovrapposti ad elementi architettonici veri o dipinti vi appaion posticci. Gli affreschi delle pareti, scene di cerimonia e d'apparato, simili agli altri di palazzo Farnese a Roma, sono invece tra le migliori espressioni dell'arte di Taddeo. Le tinte chiare, leggiere, la sottigliezza di un colore senza corpo, la prevalenza dei motivi d'effetto decorativo: stendardi sventolanti, alberi fronzuti, baldacchini suntuosi, danno alle scene ap-

Fig. 508 — Caprarola, Palazzo Farnese. Taddeo Zuccari: Soffitto della Cappella.
(Fot. Istituto L.V.C.E.).

parenza d'arazzi cinquecenteschi spiegati sulle pareti. Questo buon effetto ornamentale è, può dirsi, il solo pregio del salone dei Fasti Farnesi, dove gli stessi ritratti, rifugio all'arte nell'arido campo dell'invadente manierismo, di rado sono esenti dall'impronta di uno spirito grosso, che si traduce in una fedeltà al vero esterna, materiale, da ghirlandaiesco in ritardo, come

Fig. 509 — Caprarola, Sala dei Fasti Farnesiani.
Taddeo Zuccari: Veduta di una parte della Sala.

si vede nel gruppo dei prelati dietro Ottavio Farnese eletto signore di Parma (fig. 510).

Non mancano, tuttavia, brani d'aristocratica finezza, ad esempio, il ritratto di Alessandro Farnese in veste d'argenteo broccato, memore dell'esemplare di Antonio Mor a Parma, e composizioni, come quella della nomina di Ottavio a signore di Parma ideate con perfetto gusto decorativo. Forse, la disinvolta bravura che qui dimostra lo Zuccari nel comporre i gruppi, disporli secondo un concetto puramente ornamentale, si spiega per

la sua collaborazione col Salviati nella sala dei Fasti a palazzo Farnese di Roma. Lo studio d'imitar l'adorno stile del fiorentino si scorge appunto in quest'affresco ove stoffe, marmi, gruppi umani, compongono un insieme animato e leggiero, e ci spiega

Fig. 510 — Caprarola, Palazzo Farnese.
Taddeo Zuccari: *Giulio III crea Ottavio Farnese Signore di Parma.*
(Fot. Anderson).

come il semplice Taddeo abbia raggiunta la dignità compositiva dell'*Incontro fra il cardinal Farnese e Carlo V* (fig. 511), esempio massimo di stile ornamentale, di pittura arazzo, nell'arte del maestro urbinate, qui fine ritrattista e coloritore sobrio, pago di stendere tinte chiare, tenui, quasi senza chiaroscuro.

Soprattutto, l'attività di Taddeo Zuccari, come quella del fratello Federico, si spiega nella serie d'affreschi decorativi che

si ripetono a stampa di palazzo in palazzo a Roma e per tutto il Lazio; scarsi e inferiori sono i quadri.

Il nudo di Cristo, modellato con insolita perfezione in cera bionda, l'arco armonioso che la salma descrive, abbandonando

Fig. 511 — Caprarola, Sala dei Fasti Farnesiani.
Taddeo Zuccari: *Incontro del Cardinal Farnese con Carlo V.*
(Fot. Anderson).

il capo riverso sul petto dell'angelo, son guasti, nel gran quadro Borghese della *Pietà* (fig. 512), dai quattro macchinosi angeli reggitorce e dal sentimentalismo dolcigno dei loro volti.

I quattro angioloni, gonfiati e arrotondati dal pittore per intonarsi al grandioso modulo formale di Michelangelo, reggono, con gesti di meccanica simmetria, grandi torce accese nell'ombra del Golgota; e da quell'illuminazione notturna il quadro trae

Fig. 512. — Roma, Galleria Borghese.
Taddeo Zuccari. *Cristo morto circondato da Angeli.*
(Fot. Brogi).

una luce calda e morbida, che, insieme allo spessore plumbeo del sudario, sembra venir di Venezia.

Anche il masso su cui poggia il Cristo nella dolcezza del suo mortale abbandono, sfaldato, logoro da tocchi tremuli di luce, è

Fig. 513 — Roma, Vaticano, Sala Regia.
Taddeo Zuccari: *La Donazione di Carlo Magno.*
(Fot. Anderson).

un esempio singolare di soluzione pittorica della forma nell'arte del manierista marchigiano.

Ottenuta, a fatica, la commissione di un affresco (fig. 513) sopra una porta della Sala regia, raffigurante la *Donazione di Carlomagno,* Taddeo volle farvi pompa di tutti i trucchi della sua maniera: e diede un esempio carnevalesco del suo stile facile e gonfio, cercando grosse eleganze di arricchito plebeo che

si metta in fronzoli. Michelangiolismo e raffaellismo, fusi nell'ibrida costruzione delle forme gonfie e disossate, producono una maniera enfatica e falsa, dove la tronfia solennità delle pose si unisce a una ricerca di grazia effeminata e stucchevole, quale vediamo nel gesto del grasso giovane in primo piano a destra, che nel sorreggere il manto espone all'ammirazione del pubblico

Fig. 514 — Roma, S. Marcello al Corso. Taddeo Zuccari: *Punizione d'Elima.* (Fot. Calderisi).

un grosso braccio di lavandaia. Sempre sulle orme di un michelangiolismo di cattiva lega, Taddeo studia contrapposti fra gli atteggiamenti delle figure, componendo un cartello di parata, dove i drappi attorcigliati e i cappelloni con piume attorte come svolazzanti cartigli hanno principale importanza. Alla superficialità e alla pretensione grottesca di questa pittura sfugge soltanto l'immagine viva del cane: brano di vero dove il pittore non lavora più di pratica, a memoria, per abitudine di mano, ma con sincera intuizione della forma e del movimento che l'anima.

Negli affreschi della *Vita di San Paolo* in San Marcello al Corso, e specialmente nella *Punizione di Elima* (fig. 514), Taddeo s'ispira agli esempi del tardo Raffaello, studiandosi di disporre con maestà statuaria le figure entro lo spazio architettonico. I movimenti sgangherati, la mimica stereotipata e teatrale, i ripetuti motivi di rozzo stampo manieristico, quale il

Fig. 515 — Roma, S. Marcello al Corso. Taddeo Zuccari: *Guarigione dello Storpio.* (Fot. Calderisi).

giovane che abbraccia la colonna, ci danno quasi la parodia delle composizioni raffaellesche per arazzi, sommergendo nell'enfasi più stucchevole la maestà degli esemplari.

Ogni traccia, sia pur riflessa, di abilità compositiva, vien meno allo Zuccari nel confuso affresco della *Guarigione dello storpio* (fig. 515), ove il San Paolo ripete il tipo di Padreterno michelangiolesco inzuccherito che già vedemmo nella storia della *Donazione di Carlomagno*, e nella folla degli spettatori riappaiono i gonfi e molli

corpi, i volti di tonda volgarità, che in quell'affresco, con gran pompa di cappelli piumati, circondavano il trono imperiale. Più che nella storia del *Castigo*, dove i moti sgarbati e plebei risultano a un'unità raffaellesca tra figure e sfondo, e dove alcuni particolari, ad esempio il giovane seduto a pie' della colonna, modellato con sapiente prestezza e bravura, dimostrano la valentia di una mano troppo spesso infiacchita dall'abitudine al mestiere, nella *Guarigione dello storpio* lo Zuccari s'imbeve di michelangiolismo, e, perduto ogni orientamento, forma confuse masse di figure, con volgarità insopportabile. A differenza del Vasari, suo compagno nella decorazione della Sala Regia, Taddeo evita le stridule policromie, preferendo tinte basse e leggiere; e qualche volta trova un accento pittorico, ad esempio nelle forme delle due donne in colloquio in distanza, tra gli spettatori alla *Guarigione dello storpio*, sfaldate alla maniera di Andrea del Sarto, sia pur grossamente, e in qualche panneggio dipinto con rapida pennellata venezianamente densa, come il drappo attorcigliato con disinvolta bravura ai fianchi e alle gambe del giovane seduto presso la colonna nel *Castigo di Elima*.

Questo misterioso infiltrarsi, nella maniera del secco marchigiano coloritore, di un gusto venezianeggiante per il color denso e morbido, più si rivela nella pala d'altare con la *Conversione di San Paolo*, composta di trame e di motivi raffaelleschi, e soprattutto nella replica, o forse nel bozzetto, della Galleria Doria, ove s'aggiunge uno studio drammatico d'effetti di luce sulle figure e nel cielo, a strati di nuvole calde e grevi, certo d'imitazione veneta (fig. 516).

Meglio che nei pretensiosi affreschi di San Marcello, ove egli mira alla « grande maniera », si esprime il Marchigiano, che ebbe col fratello Federico popolare fama in Roma, nella *Battaglia di Tunisi*, dipinta a fresco sopra la parete della Sala Regia ov'è la Porta della Cappella Paolina (fig. 517). Il Pittore vuol rendere l'effetto drammatico della lotta, intrecciare uomini e cavalli nel mulinello di una zuffa furibonda; ma ecco che gli stendardi arrotolati, i mazzi di lance, i nastri svolazzanti delle

Fig. 516 — Roma, Galleria Doria. Taddeo Zuccari: La *Conversione di San Paolo.*
(Fot. Alinari).

Fig. 517 — Roma, Vaticano, Sala Regia.
Federico e Taddeo Zuccari: *Presa di Tunisi* e *Papa Gregorio VII che toglie la scomunica all'Imperatore Enrico IV*.
(Fot. Anderson).

Fig. 518 — Roma, Palazzo Vaticano, Sala Regia.
Taddeo Zuccari: Particolare della decorazione suddetta.
(Fot. Anderson).

corazze, i ciuffi di piume ritorti sugli elmi (fig. 518), le criniere arrovellate dei cavalli e ogni particolare della lotta, ove è qualche reminiscenza della *Battaglia d'Anghiari*, trasformano il quadro storico in un cartellone decorativo, tutto cartocci e svolazzi di gusto barocco, che trova adatto culmine nel cimiero composto, da figure di *Virtù*, cartelle e trofei, al timpano della porta che conduce alla Cappella Paolina. Come già nelle pitture della sala dei Fasti a Caprarola, par che qui il talento decorativo di Francesco Salviati guidi il marchigiano verso un'unità di effetto distrutta poi dal fratello Federico con lo schema rettilineo della *Storia di Enrico IV e di Gregorio VII*. Le figure sono volgari; l'effetto superficiale, ma senza dubbio più spontaneo di quello che risulta dalle pedantesche e vuote composizioni vasariane della stessa sala. La vernice dell'erudizione, che aderisce così interamente alla figura di Federico Zuccari e ne fa un rappresentante più del fratello tipico della moda pittorica propria al tardo Cinquecento, si screpola, si spezza, in Taddeo, appena libero dai suggerimenti dei dotti distributori di temi per i palazzi romani; e allora prende il sopravvento, come in quest'opera, lo spirito popolaresco, vivace e spesso volgare, che lo distingue da Federico. Rappresentante di un periodo di decadenza, di cui rispecchia tutti i difetti, tutte le debolezze e le pretese, egli ha, come i più dei manieristi, qualche momento felice, che mostra sotto le ceneri dell'arte una scintilla viva: così alcuni quadri mitologici di Valle Giulia, così l'*Aurora* nelle sale della Villa Farnese a Caprarola.

* * *

La prima opera che ci presenti definita e distinta da quella del fratello la personalità di Federico Zuccari, è l'*Epifania* della cappella Grimani in S. Francesco delle Vigne a Venezia [1], firmata e datata 1564, dal marchigiano ventiduenne. Dipinta ad olio su marmo, è ora talmente logora che solo una stampa de-

[1] V. GIULIO CANTALAMESSA, in *Rassegna d'Arte*, 1902, p. 49.

dicata al Conte Marco Trissino[1] e una replica di mano del pittore nella quadreria dei Gerolamini a Napoli (fig. 519), ci consentono di ricostruirne le parti scrostate. Un'eco dell'impressione, che su Federico, giovane ancora, devono aver fatto, nel Veneto, gli affreschi del Veronese e della sua scuola, si sente nella trama compositiva, specialmente nell'apparato scenografico d'archi e di muraglie in rovina, sgranato e leggiero sul cielo giallo e cilestre. Ciuffi d'erba tremano sulle antiche rovine, con grazia vaporosa ignota al mondo romano; e in lontananza le macchiette scolorano, certo per emular quelle del Veronese, senza poterne rivestire il tessuto di luce brillante. Un baldacchino di velluto rosso ricade dall'alto dietro il gruppo della Vergine e degli Angeli; e da quel fondo cupo staccano due angioletti che sono la più evidente prova d'influsso veronesiano sul giovane artista abbagliato da un nuovo mondo d'arte. Non è senza stupore che noi assistiamo al lavoro intelligente e paziente del discepolo di Taddeo Zuccari per trasformare il compatto e sordo colore delle pitture ad olio di questo maestro in una grana rarefatta, morbida, e quasi atomica, che gli consenta, per altre vie, di simulare in qualche modo i meravigliosi passaggi da luce a ombra abbagliata propri di Paolo Veronese. Uno dei putti, appiattita rannocchietta, passa in un fluido d'ombra come in una corrente subacquea; ed entrambi son modellati in un velo di colore biondo e fioco, qua e là tocco di roseo. L'intonazione dominante nel quadro è bionda, gialletta: par si rispecchi dalle nuvole, che invadono lo smorto cilestre, la gamma dei gialli, graduata dall'acidulo giallo verdino della veste di un angelo al giallo oro del manto che avvolge il vecchio re genuflesso. Le altre tinte non stridono con questa fondamentale, come più tardi nell'arte di Federico; anzi, per fonderle, egli le tiene basse; evita ogni grido, pur ricordando, nel rosso manto del re moro, scolorito da luce, e nel verde aurato della veste del vecchio re, note di colore bassanesco. Ed è curioso vedere come, specialmente nella figura del

[1] V. Giulio Cantalamessa, in *Rassegna d'Arte*, 1902, *p.* 51.

moro, il manierista romano si studii d'imitare la pennellata brillante e fluida dei Veneti; e in quello sforzo la figura perda ogni saldezza, disfacendosi: le pieghe vadan liquefacendosi, l'atteggiamento divenga molle, flaccido, sotto l'azione del soffice e fluido colore. Nello scenario veneto, in cui persino riappaiono, in angolo a destra, i lastroni marmorei cari a Jacopo Bassano, i personaggi si dispongono lungo le due linee a V frequenti nell'arte veronesiana; ma nel disporle Federico Zuccari mostra di non aver la minima idea del valore cromatico delle costruzioni sfaccettate di Paolo, e delle conseguenti rifrazioni di colore: egli rimane il manierista romano che mira a un'eleganza di pose compassata e frigida. La sensibilità del giovane, non ancora qui soffocata dalle aride formule, si riflette nella grazia decorativa che viene al quadro da una distribuzione di figure sparsa e leggiera, culminante nel nodo serico della Vergine e degli angeli. Il bimbo, minuscolo gingillo, dà l'ultimo tocco a questo singolare esempio manieristico di eleganza languente e preziosa. Anche il colore, nelle sue note basse e fioche, ci presenta in questo esordio di Federico Zuccari un'opera studiata, fredda, ma gentile, aliena da pretensioni spirituali e formali, e come timida in quel tentativo incerto e commovente di conciliare il mondo d'arte da cui è uscita e il nuovo raggiante in Venezia.

Appunto questo diretto sebben pallido riflesso veneto nell'opera dell'eclettico collaboratore e continuatore di Taddeo Zuccari ci guida a distinguere la parte di Federico nel vasto lavoro della decorazione di Palazzo Farnese a Caprarola. Vi è, nella cappella del Palazzo, un *San Giovanni Battista* (fig. 520), che rivela, anche per il fondo di paese con quinte d'alberi dal fogliame rado e tenero, reso a falde di colore larghe e leggiere, un evidente ricordo di pitture veronesiane, da cui lo Zuccari ha tratto alla svelta, con facilità superficiale e spensierata, il generale effetto decorativo, e qualche esterna apparenza di scioltezza pittorica. Con uguale trasandata facilità son dipinte le altre figure di Santi, la cui posa tronfia e il panneggio disposto alla romana, con volgarità meccanica pari alla pretensione, dimostrano come Federico

Fig. 519 — Napoli, Chiesa dei Gerolamini.
Federico Zuccari: *L'Adorazione de' Magi*
(Fot. Anderson).

Zuccari, dominato ancora dalle impressioni venete, ma spinto dalla rapidità dell'affresco e dalla fretta del vasto lavoro a cader negli errori della pittura di pratica, abbia condotto l'intera de

Fig. 520 — Caprarola, Palazzo Farnese, Cappella.
Federico Zuccari: *San Giovanni Battista*.
(Fot. Ist. L.V.C.E.).

corazione delle pareti. Così nella sala di Giove, le *tre ninfe che contemplano la capra Amaltea* sono aggruppate alla maniera del Veronese, di cui la figura veduta da tergo in posa tortile, tra le imbambolate compagne, è diretta imitazione; e qualche ricordo

veronesiano s'intravvede anche nell'ovato raffigurante *Giove bambino tra le ninfe,* nonostante qui prenda il sopravvento la più frigida e vacua maniera di stampo classico. In tutta questa stanza si riconosce chiaramente la mano di Federico, eclettico superfi-

Fig. 521 — Caprarola, Palazzo Farnese, Sala di Giove.
Federico Zuccari: Le *Ninfe col favo di miele e la capra Amaltea.*
(Fot. Ist. L.V.C.E.).

ciale, che nel dipingere le *tre ninfe col favo di miele e la capra Amaltea* (fig. 521) disegna con le braccia un arco d'intenzione raffaellesca, forbicia le vesti per dar loro la floreale apparenza dei tessuti di Perin del Vaga in Castel Sant'Angelo, e richiama ancora veneti motivi nelle chiome simili a scompigliate frondi e nel cielo strisciato di nuvole gialle e rosa. Perduta la misura, la de-

licatezza di gusto, che l'avevano condotto nell'*Epifania* a imitare con mezzi propri, e nei limiti delle proprie possibilità, motivi veronesiani, lo Zuccari, nella cappella del palazzo di Caprarola e nella sala di Giove, ci appare in tutta la povertà pretensiosa della sua maniera di decadente. In altre stanze echeggiano i ricordi del viaggio a Venezia: così ad esempio in quella del *Giudizio*, ove le secche figurette alla Perin del Vaga, qua e là improntate ad atteggiamenti e tipi delle Stanze di Raffaello, ci appaiono in un teatro palladiano goffamente ricostruito [1], e nella sala dei Sogni, ove il paese dell'ovato col *Sogno di Giacobbe*, condotto a tratti di pennello facili e fluidi, ancor lascia intravvedere uno strascico d'influenze veronesiane. Esso è sfondo delicato e labile alla scala, da cui scendono gli angeli, in un piacevole effetto ornamentale di carni rosate e di bianchi svolazzi sul chiaror del cielo. E i ricordi veneti impressionavano ancora il Marchigiano quando dipingeva il gruppo di *Mercurio e Atena* (fig. 522), a colpi larghi e arditi di pennello, con disinvolta bravura.

Si riconosce infine l'opera di Federico negli affreschi della sala dei Filosofi, con figure allungate e assottigliate, ultimi certo nella serie delle sue pitture decorative in palazzo Farnese, e perciò esempio tipico di maniera zuccheresca, superficiale e ampollosa. Eppure anche qui, nel modellato a sfaldature di qualche figuretta, è un'ultima traccia di sensibilità pittorica.

Intanto, Federico attendeva ad altre opere. Lo vediamo, nella Sala Regia, dipingere, sulla parete ove s'apre la porta della Cappella Paolina, a riscontro della *Battaglia di Tunisi*, eseguita da Taddeo, la *Storia di Gregorio VII che toglie la scomunica ad Enrico IV* (fig. 523), affollata composizione su linea obliqua, con figure enormi e imbambolate, a fior di superficie, tra cui sono ritratti notevoli, soprattutto quello del soldatone con mano sul fianco, evidente e curiosa reminiscenza dei guer-

[1] Nel 1564, anno in cui dipinse l'*Adorazione de' Magi* in S. Francesco della Vigne, Federigo passò il Carnevale a Venezia col Palladio, prendendo parte all'apparato per la Compagnia della Calza. Andò poi, col grande architetto, a Cividale del Friuli, e in seguito a Verona, e « in altre città di Lombardia ».

rieri di Paolo tipo San Menna, interpretazione, a grevi colpi di tamburo e di grancassa, delle squillanti fanfare del colore veronesiano. L'elmo corrusco, la veste bianca del paggetto, stagliati da luce, le trine corrose della manica, sono altrettanti

Fig. 522 — Caprarola, Palazzo Farnese.
Federico Zuccari: *Mercurio e Atena.*
(Fot. Ist. L.V.C.E.).

tentativi, palesi per quanto maldestri e deboli, di avvivare la stagnante arte romana con qualche riflesso di vita pittorica. Nel dipingere la cerimoniosa scena, Federico sfugge gli urti stridali propri alla tavolozza manieristica, e cerca d'intonare tinta a tinta, tenendole basse; ma il suo colore sottile, senza corpo, tinta piuttosto che colore, non riesce neppur vagamente ad

accostar gli effetti della pittura veneta: le masse brillanti del Veronese si appiattiscono, si dilatano in superfici di carte colorate. Lo Zuccari non sa porsi di fronte al problema cromatico con l'intelligenza di qualche manierista di personalità più cosciente e spiccata, come ad esempio il marchigiano Pasquale Cati, che trae effetti di luce e di colore proprio dai movimenti articolati delle masse michelangiolesche. Egli non sente il colore, come non sente la forma, che divien flaccida nella figura dell'imperatore, e solo di rado, ad esempio nel soldatone d'origine veronesiana e nel frate sorretto da una gran cappa grigia a pieghe prismatiche, dà prova di qualche architettonica saldezza.

Nelle pale dipinte ad olio, il colore di Federico Zuccari, si fa denso e pastoso, qualche volta accostandosi al venezianismo carraccesco; esempio la testa morbidamente dipinta del *Cireneo* nella pala della cappella Olgiati nella chiesa di Santa Prassede a Roma; ma anche qui, nelle altre figure, le superfici diventano levigate, lustre, oleografiche, i colori opachi, bassi, con qualche grido di tinta stonata. Lo *Spasimo di Sicilia*, derivato da una composizione di Raffaello, ha suggerito allo Zuccari la trama della scena (fig. 524); ma le immagini, staccate a tutto tondo da una base di roccia scura, soffocano lo spazio; e tutto divien turgido, pesante, oscuro, là dov'era chiarezza e armonia. Tipico esempio d'arte manieristica è questo quadro zeppo di figure, dove si sente, non la fantasia dell'artista, non l'intelligenza che affronta direttamente i problemi di colore, di linea, di forma, ma un'abilità mediocre e arida, una facilità di mestiere, che gira intorno alle difficoltà, in tutto appagandosi delle più superficiali apparenze. Si vuol rendere un tipo realistico di contadino? Ecco pronti un camiciotto di tela e un cappellaccio. O la pietà della Veronica? Ecco, sopra un volto di stucco, due lagrime di stucco, rapprese. E la consueta figura di villano, motivo del più uggioso realismo di convenzione, ripetuto sino alla monotonia nelle sale di Caprarola, appare in primo piano accanto all'affilato volto del Cristo, di un lacrimoso sentimentalismo alla Carlino Dolci.

Fig. 523 — Roma, Vaticano, Sala Regia.
Federico Zuccari: *Papa Gregorio VII toglie a scomunica a Enrico IV.*
(Fot. Anderson).

L'elemento correggesco, che l'eclettico manierista lascia intravvedere a Santa Prassede nei due soldati dietro il contadino, simili a quelli che fiancheggiano l'*Ecce Homo* del Correggio a Londra, si spiega maggiormente nella pala di San Lorenzo in Damaso, dove l'atteggiamento della Vergine e il tipo dolcigno di Cristo son riflessi dal Correggio, e l'angioletto che accenna il gruppo sacro ai divoti trae dai putti dell'Allegri i lunghi cincinni, i lineamenti affilati, l'arco della bocca sorridente. Ma qui s'arresta l'influsso del Maestro emiliano sulla composizione monotona, dove i cherubini adoranti formano aureola elittica al gruppo sacro e s'adagian torpidi fra le nubi, senza più traccia della mobilità sfavillante propria ai putti del Correggio, e dove ogni figura esprime compunzione religiosa, una pietà di maniera, da immaginetta sacra.

Un ricordo dell'*Ecce Homo* di Londra è anche il molle volto di soldato che poggia il mento sulla mano, guardando verso lo spettatore, nell'affresco del *Cristo flagellato* in Santa Lucia del Gonfalone (fig. 525), con motivi del Correggio e di Sebastiano fusi in un esempio tipico di eclettismo manieristico. È questo un saggio veramente unico di pittura zuccheresca: il dramma tradotto in cartellone di parata, dove il lanzo che fa la ruota in primo piano davanti allo spettatore, incrociando le gambe a compasso e torcendo il busto, si pavoneggia proprio come l'arte vanesia del decoratore alla moda sul declivio del Cinquecento romano. Meglio che nelle pale di Santa Prassede e di San Damaso, composte su logore trame del periodo classico, qui si riflette la maniera decorativa degli Zuccari, non fatta di eleganze stilistiche, ma di esterno apparato: lo scenario teatrale, con gli spettatori nella platea e il *Cristo* sul palcoscenico, tra marmi e tendaggi e cappellucci piumati.

Anche nelle opere più studiate, il convenzionalismo impera, e i motivi a ripetizione soverchiano e schiacciano l'effetto generale. Così nella *Storia di Federico Barbarossa*, eseguita a decorazione della Sala del Maggior Consiglio (fig. 526), in gara con i manieristi veneziani, la parte centrale, costruita con architettonica

Fig. 524 — Roma, S. Prassede.
Federico Zuccari: *Cristo cade sotto la croce.*
(Fot. Calderisi).

chiarezza lungo le linee che scendono a piombo dal baldacchino e dalla croce astile, è soffocata ai lati da siepi di personaggi fatti

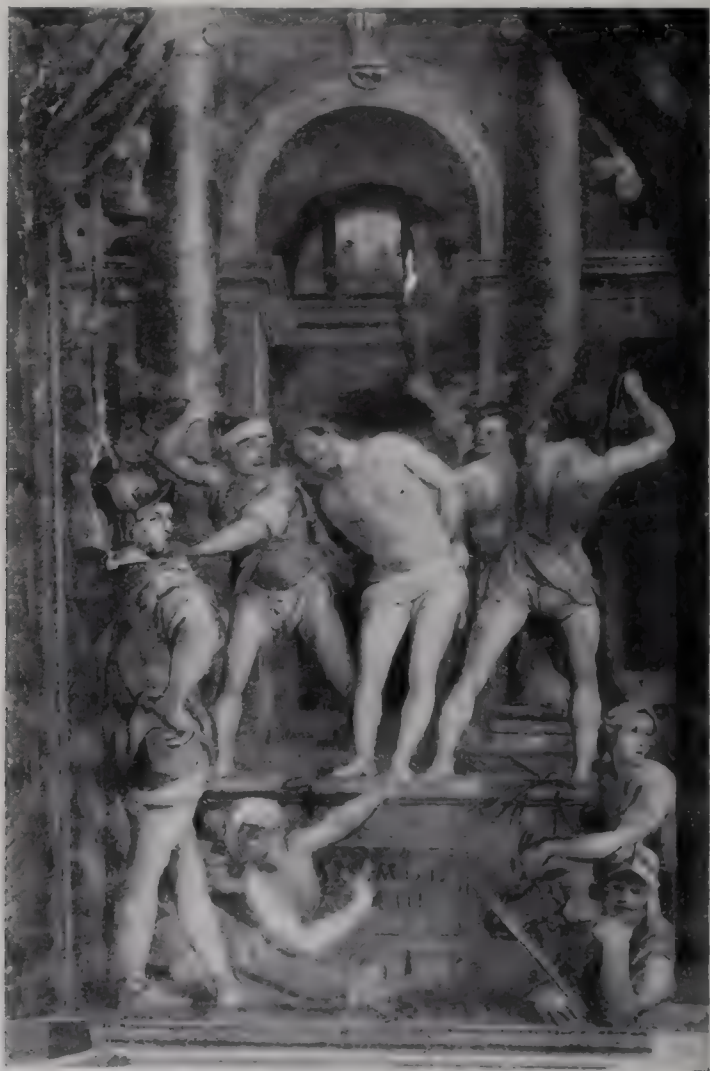



Fig. 525 — Roma, Oratorio del Gonfalone.
Federico Zuccari: *La Flagellazione.*
(Fot. Calderisi).

a stampa, e ridotti a misure lillipuziane per il campeggiar di un soldato gigante che s'inarca ad accennare la scena. La scacchiera policroma composta dall'imperatore prostrato nella veste aurea

e dai lignei paggetti è chiusa entro cumuli di figure, allineate testa sopra testa, come mucchi di sassi. Mentre la Veneziana

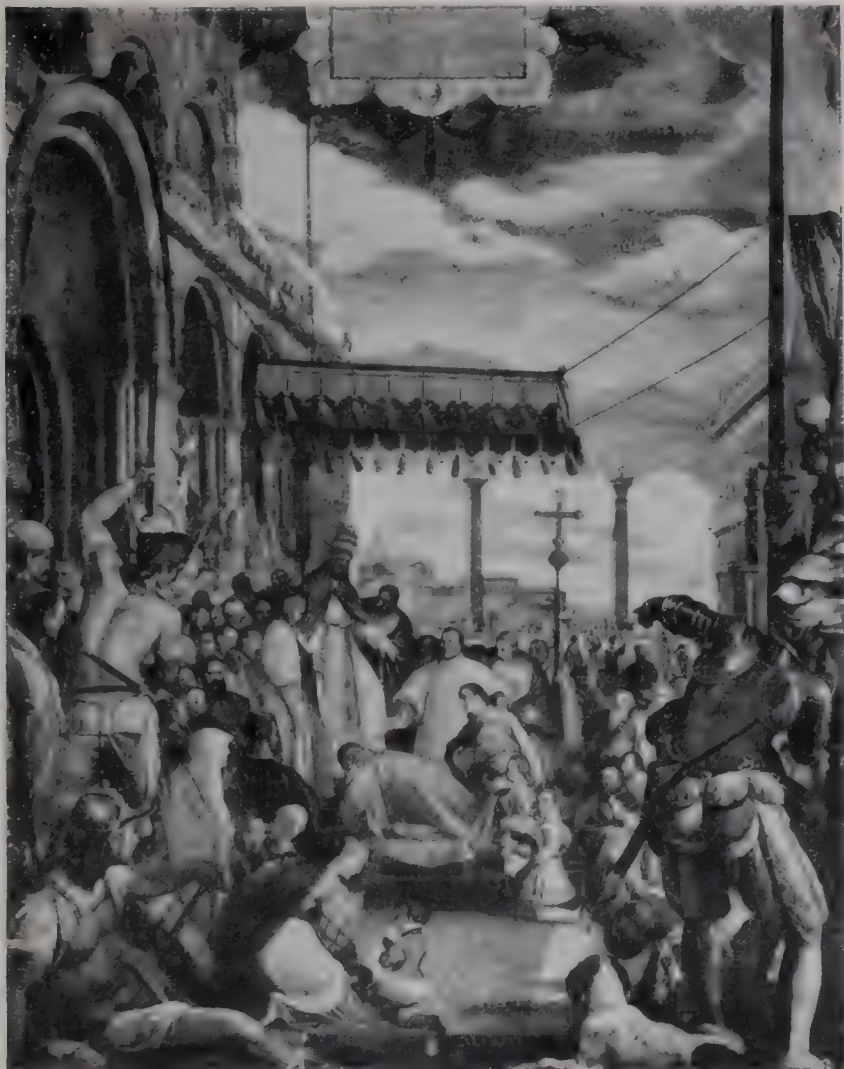



Fig. 526 — Venezia, Palazzo Ducale.
Federico Zuccari: *Il Barbarossa prostrato avanti Alessandro III.*
(Fot. Anderson).

con lo scialle genuflessa in primo piano e la testa dell'uomo barbuto accanto, di una potente struttura plastica, e gli stessi paggetti, di legno a scacchi colorati, sono brani tra i maggiori in

tutta l'opera di Federico per giustezza di modellato e per un senso di realtà immediata e viva, le figure ai lati e le opache macchiette del fondo escono dalla più logora stampa manieristica. E mentre la testa dell'uomo inginocchiato in primo piano è plasmata in pasta di colore venezianamente tenera, e un tentativo di luminismo tintorettesco è chiaro in quella cuffietta muliebre accanto, che, dipinta a tocchi brillanti, si stacca dal mantello bruno di un gentiluomo in piedi come lucente medaglia dal fondo di scuro velluto, nel resto della scena il colore torna ad assottigliarsi cartaceo e a stendersi in levigate superfici; e lontano sulla riva le macchiette, che il Marchigiano trapiantato a Venezia vorrebbe venetamente far brillare al sole, rimangono di gesso opaco. Le facciate di San Marco e di Palazzo Ducale, eseguite con meccanica diligenza di dettagli, fuor d'atmosfera, il baldacchino di cartone, gli sbuffi e i nastri delle guardie e i pennacchi multicolori, completano l'apparato scenico del quadro, che dovette apparire assurdamente spaesato tra le pitture di stampo veronesiano-tintorettesco, prodigate dai manieristi veneti alla grande sala del palazzo ove il Veronese e il Tintoretto trionfano in uno splendore di luce magica e di gemmei colori.

Inutile seguir lo Zuccari nelle altre sue opere, negli affreschi di Santa Maria del Fiore, dove col Vasari distrusse all'interno l'aereo incanto della cupola del Brunellesco (fig. 527), nel quadro di Brera, raffigurante *Gesù al Limbo* (fig. 528), ove, tra sospirosi languori di teste, egli studia invano l'effetto di un lume raggiante nell'ombra; nell'*Adorazione de' Magi* della Cattedrale di Lucca (fig. 529), che ci dimostra come ancora nel 1594 il manierista tenti di trascinarsi sulle orme luminose dei Veneti, illuminando nell'ombra del volto l'occhio perlaceo del moro, e a sprazzi le vesti materialmente adorne, e facendo passare i consueti angioletti a volo in un'atmosfera fumida e corrusca, che è un curioso e puerile compromesso fra colore veneto e chiaroscuro romano. In queste figurine e nel re Moro, il colore prende alquanto di morbidezza, mentre accanto stridono i gialli compatti e opachi dei manti degli altri due re, uno dei quali, in ginocchio, lascia

scorgere sotto il manto petrigno un corsetto di velluto rosso strisciato nell'ombra da barlumi d'oro, ove è ancor possibile scorger la traccia di un'impressione tintorettesca. In quest'opera tarda par che l'eclettico pittore mescoli in un insieme mal fuso

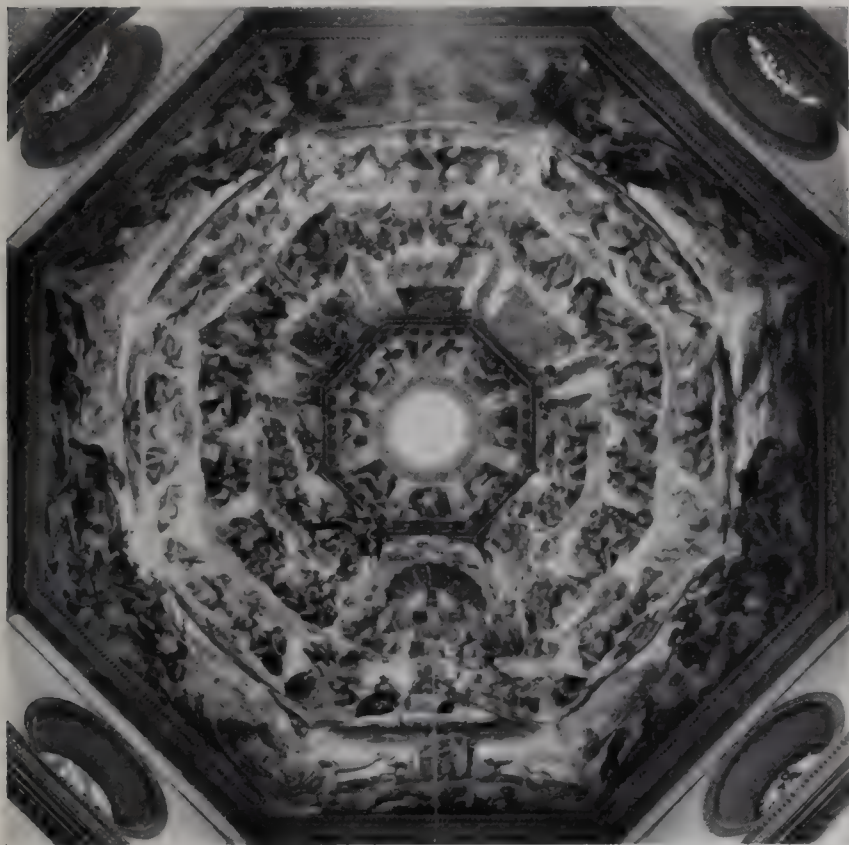



Fig. 527 — Firenze, Cattedrale. Vasari e Zuccari: L'interno della cupola. (Fot. Alinari).

ricordi dell'ultimo schema compositivo di Raffaello, guidato da linee parallele, malcerte ricerche di colorismo veneto, e un'eco forse involontaria di tipi carracceschi nella Vergine e nel Bambino. Fra tante correnti il vecchio manierista si disorienta; e proprio accanto al re prostrato, che per l'effetto d'ombra diradata da notturni barlumi sulla testa e sul corsetto di velluto, mostra pretese d'imitazione tintorettesca, il re a colloquio col

Fig. 528 — Milano, Galleria di Brera.
Federico Zuccari: *Gesù al limbo.*
(Fot. Istituto italiano d'Arti Grafiche, Bergamo).

Fig. 529 — Lucca, Cattedrale. Federico Zuccari: *L'Adorazione de' Magi.*
(Fot. Alinari).

Fig. 5[illegible]0. — Sant'Angelo in Vado, Municipio.
Federico Zuccari: *Madonna, Santi e committenti.*
(Fot. Istit. L.V.C.E.).

Bambino, perduta ogni morbidezza, sembra un attaccapanni camuffato alla classica da un manto come tesa tovaglia.

Gli affreschi nella casa dello Zuccari alla Trinità de' Monti rappresentano l'ultima decadenza del genere decorativo da lui

Fig. 531 — Roma, Galleria Nazionale già Corsini.
Federico Zuccari: Ritratto d'ignoto.
(Fot. Alinari).

diffuso nei palazzi e nelle ville di Roma e del Lazio. In essi vien meno anche la vivezza ritrattistica che allieta la pala d'altare nel municipio di Sant'Angelo in Vado (fig. 530), dove tra i Santi lignei e la grossa Madonna di stucco s'annida un gruppo delizioso di puttini, con tanta giustezza plasmati a piani di luce nella loro rorida freschezza di frutti, da sembrar ruzzolati per mi-

racolo fuor della tela di un minore olandese del primo Seicento. Non con questo speciale senso di luce costruttiva, ma con morbido pennello di pittore venezianeggiante, è dipinto l'autoritratto del Campidoglio; con incisiva fermezza l'effigie di gentil-

Fig. 532 — Firenze, Galleria degli Uffizi.
Federico Zuccari: Autoritratto.
(Fot. Brogi).

uomo alla Corsini (fig. 531), e con sincerità borghese il molle autoritratto della Galleria Uffizi (fig. 532), ove nel volto del vecchio pittore lo spirito vanesio e pretensioso si vela di malinconica stanchezza. Davanti al soggetto vivo, il convenzionalista dimentica le formule esterne che fanno dell'arte un'abitudine di

mano, un mestiere, lo pseudo-erudito perde il gusto delle faticose elucubrazioni letterarie, per vedere soltanto, nel soggetto, il gioco di un'animata fisionomia, l'impronta di un carattere [1].

---

[1] Catalogo delle opere:

Ancona, San Giovanni: *Ecce Homo tra quattro sgherri* (Federico) (SERRA).
Bologna, Santa Maria del Baraccano: *Processione di San Gregorio* (Federico).
Bracciano, Castello Orsini: Sala di Isabella Orsini (Taddeo).
— — Sala delle Imprese (Taddeo).
— — Sala VII (Taddeo).
Cambridge, Fitzwilliam Museum: *Ritratto del duca di Leicester.*
Cantiano, S. Agostino: *Madonna della cintola* (Federico) (SERRA).
Caprarola, Palazzo Farnese: Molte sale; principale quella dei Fasti Farnesi (Taddeo e Federico).
Chatsworth: *Ritratto di Maria Stuart* (Voss).
Escorial: Dossale d'altare.
Fano, Congregazione di Carità: *Annunciazione* (attribuita a Federico) (SERRA).
Fermo, Chiesa dei Cappuccini: *Martirio di San Lorenzo* (Taddeo) (SERRA).
Firenze, Duomo, Cupola: *Giudizio Finale* (Federico e Giorgio Vasari).
Museo Bardini: *Ritratto di nobile.*
Galleria Pitti: *Ritratto di Guidobaldo da Montefeltro* (n. 198).
— — *Santa Maria Maddalena portata in cielo* (n. 346).
Galleria degli Uffizi: *Ritratto di Federico.*
— Volta dell'*Astronomia* e *Geografia.*
Santa Maria Nuova: Loggiato.
Galleria Corsini: *Ritratto virile* (n. 595).
Hampton Court: *Offerta di un pastore* (n. 539).
— *Calunnia d'Apelle* (forse copia. Già incisa nel 1572; n. 493).
Hathfield House: *Ritratto della Regina Elisabetta.*
Londra, National Portrait Gallery: *Ritratto del conte di Leicester.*
— *Ritratto di Walter Raleigh.*
— *Ritratto della Regina Elisabetta.*
Loreto, Basilica, Cappella di Francesco Maria II: Affreschi della volta con *storie della Vergine* (Federico, 1582).
Loro Piceno, Chiesa di San Francesco: *Madonna del Rosario* (attr. SERRA).
Madrid, Prado: *Ritratto* attr. al Bronzino.
Milano, Brera: *Cristo al Limbo* (per Cesena).
Napoli, Chiesa dei Gerolamini: *Adorazione dei Magi.*
Orvieto, Museo dell'Opera: *Resurrezione del figlio di Maria*; *Guarigione del cieco nato*(Federico e Taddeo) (Voss).
Pavia, Collegio Borromeo: Affresco nel salone con la *nomina di San Carlo a cardinale* (Federico).
Roma, Accademia di San Luca: *Autoritratto di Federico* (1585).
— *San Luca che ritrae la Madonna* (1569).
Casa Zuccari in via Gregoriana: Affreschi nelle stanze.
Chiesa di Santa Caterina dei Funari: *Cristo tra i manigoldi* - *Ecce Homo* a olio su pilastri (Federico).
— *Storie di Santa Caterina.*
— Chiesa di Gesù, Cappella degli angeli: Quadro d'altare con gli *angeli custodi oranti* (Federico).
— — Affreschi alla pareti (Federico).
— Oratorio del Gonfalone: *Flagellazione di Cristo, Profeta e Sibilla* (Federico).
San Lorenzo in Damaso: Ancona con i *Santi Lorenzo e Damaso* (Taddeo).
— San Marcello al Corso: Tavola a olio con la *Conversione di San Paolo.*

Roma, San Marcello al Corso: Affreschi con *storie di San Paolo,* (Taddeo).
— Santa Maria della Consolazione: Affreschi con *storie di Cristo* (1556, Taddeo).
— Santa Maria dell'Orto: Affreschi con *storie della Madonna* (Taddeo. Di Federico sono lo *Sposalizio* e la *Visitazione*).
— Santa Prassede, Cappella Olgiati: *Andata al Calvario* (olio).
— Santa Pudenziana: Disegno per i mosaici della cappella Caetani (Federico).
— Santa Sabina: Affreschi con *scene della vita di San Giacinto* (Taddeo e Federico) (ANGELI); Affreschi absidali di scuola.
— Trinità dei Monti: *Incoronazione della Madonna,* (Taddeo e Federico).
— Galleria Doria: Replica della *Conversione di San Paolo* in San Marcello (Taddeo).
— Galleria Borghese: *Pietà* (Taddeo).
— — *Resurrezione.*
— Palazzo Farnese: Affreschi della sala principale, iniziati dal Salviati, finiti da Taddeo.
— Vaticano: Cappella Paolina: *Caduta di Simon Mago e Battesimo del Centurione* (Federico).
— — Casino di Pio IV: Pitture della loggia esterna.
— — — Sala con *storie di Mosè* (Woss).
— — Sala dei palafrenieri: *Apostoli* (1560, Taddeo e Federico).
— — Stanze del Museo Etrusco: *Storie del Vecchio Testamento.*
— — Sala Regia: *Donazione di Carlo Magno e presa di Tunisi* (Taddeo e Federico, 1651 circa).
— — — *Assoluzione di Enrico IV* (Federico).
— Villa di Papa Giulio: Soffitti di stanze con *scene mitologiche* (Taddeo con aiuti, 1551)
Sant'Angelo in Vado: Municipio: *Madonna e Santi con la famiglia Zuccari* (Federico).
Tivoli, Villa d'Este: Due stanze (Federico) (VASARI).
Urbino, Oratorio della Croce: *Flagellazione* (Federico).
— Santo Spirito: *Pentecoste,* (Taddeo) (SERRA).
— Galleria del Palazzo Ducale: *Deposizione.*
Venezia, San Francesco della Vigna: *Adorazione de' Magi*; olio (Federico, 1564).
— — *Resurrezione di Lazzaro.*
— Palazzo Ducale, Sala del Maggior Consiglio: *Federico Barbarossa davanti al Papa* (1583-1603; Federico).

IV.

LA TRADIZIONE DI RAFFAELLO.

18.

Seguaci degli ZUCCHERI: G. B. RICCI da NOVARA, GIANBATTISTA POZZI IL VECCHIO, CHERUBINO ALBERTI, CESARE NEBBIA, MICHELANGELO CARDUCCI da NORCIA, GIO. GIACOMO PANDOLFI e NICCOLÒ TROMETTA da PESARO, VINCENZO e BARTOLOMEO CARDUCCI o CARDUCHO

LA VITA. - BIBLIOGRAFIA. - L'OPERA. - CATALOGO DELLE OPERE. — Di Giovan Battista Ricci da Novara, che unisce elementi ricavati dallo Zuccari ad altri rimastigli dal nativo Piemonte. - Di Giovan Battista Pozzi il Vecchio, con caratteri lombardi predominanti. - Di Cherubino Alberti, che dà maggiore importanza all'elemento architettonico nella decorazione. - Di Cesare Nebbia, scolaro del Muziano, che assume affinità col manierismo degli Zuccari. - Di Michelangelo Carducci da Norcia, che segna l'aberrazione del gusto pittorico a cui giunse l'Accademia michelangiolesca-raffaellesca. - Di altri due scolari pesaresi degli Zuccari, Gio. Giacomo Pandolfi e Niccolò Trometta: il primo passa presto al Barocci, il secondo raggiunge un'espressione decorativa sua propria, lontana da quella degli Zuccari per sensibilità lineare e cromatica. - Infine, di Bartolomeo e Vincenzo Carducci o Carducho, fratelli, condotti da Federico Zuccari in Ispagna, ove rimasero a diffondere la civiltà artistica italiana di transizione.

Gian Battista Ricci da Novara (1545-1620) [1], in due affreschi sulle pareti della cappella di San Marcello al Corso, che ha sopra l'altare la capricciosa invenzione della *Natività di Maria* dipinta da Cecchin Salviati, lascia scorger le impronte della sua origine lombarda anche traverso l'imitazione del manierismo romano e in particolare di Federico Zuccheri. Il goffo moretto a destra in vesti policrome e il gruppo calligrafico degli angeli adoranti a

[1] Il Della Valle e il Ticozzi ricordano come anno di nascita del pittore il 1545. Durante il pontificato di Sisto V venne quarantenne a Roma, e fu « dichiarato sopraintendente d'alcuni lavori di pitture operate per quel Papa, e specialmente sopra le dipinture, che furono fatte nel palazzo di Montecavallo » (BAGLIONE). Riceve il 22 giugno e il 12 luglio 1591, insieme con Galeazzo Guidoni, 100 scudi a buon conto di lavori di pittura del Boschetto e della camera di Gregorio XIV in Vaticano. In quell'anno stesso, associatosi a Giovanni

sinistra (fig. 533), con vesti a tinte lievi e di effetti di luce soffiata di sotto in su nei volti, richiaman motivi ben noti dell'arte

Fig. [illegible] — Roma, S. Marcello al Corso. Gio. Batt. Ricci: L'Adorazione de' Magi. (Fot. Calderisi).

[illegible] tecavallo, e nel 1593, con lo stesso socio, fa altri lavori al Quirinale (BERTOLOTTI).

[illegible] Milano, 1825; BERTOLOTTI, *Artisti lombardi a Roma*, Roma, 1881; ID., *Artisti modenesi, parmensi e della Lunigiana a Roma*, Modena, 1883.

Fig. 534 — Roma, San Marcello al Corso. Gio. Batt. Ricci: l'*Adorazione dei Pastori*.
(Fot. Calderisi).

di Gaudenzio Ferrari; nella Vergine, il tipo di Raffaello è interpretato alla maniera propria dei Leonardeschi, e il gruppo in distanza di uomini e di cavalli impennati ricorda piuttosto il movimento aereo cercato dai seguaci di Leonardo che il dinamismo plastico di Michelangiolo. Il pittore, per arricchire la scena di effetti pittoreschi, veste di grossi broccati a stampa il vecchio re ed il re moro, e mette in risalto le tinte chiare e festose sul fondo di muraglia oscura, al modo lombardo. Porta nella composizione uno studio attento e paziente di equilibrio; e nel motivo dell'arco diruto, dietro cui scolorano edifici e cielo, e nell'altro degli angioletti, tiene a modello l'*Epifania* di Federigo Zuccheri in San Francesco delle Vigne a Venezia.

Gli stessi caratteri di accurata fattura, di studiato equilibrio compositivo, di stacco delle chiare figure da un fondo d'ombra, la stessa contaminazione di elementi lombardi e raffaelleschi, si trovano nell'*Adorazione dei pastori* (fig. 534) a riscontro, mentre si disperdono alquanto nel clamore della grande *Crocifissione*, che gli è attribuita, dipinta sopra la porta d'ingresso alla chiesa. Anche in questa reboante composizione è tuttavia una curiosa mescolanza di elementi proprii all'Accademia romana postraffaellesca e al nativo Piemonte: il gruppo delle Marie è tratto da una logora stampa michelangiolistica; il cavallone bianco puntellato all'angolo sinistro del quadro è copiato dall'esemplare raffaellesco dell'*Incontro di Leone Magno con Attila*. Il pittore, così contenuto nei due affreschi della cappella, qui si sbraccia in gesti declamatori. E nel rotear delle figure attorno alla croce di Cristo lascia sentire il ricordo delle tradizionali *Viae Crucis* lombarde [1].

---

[1] Catalogo delle opere attribuite a Giovan Battista Ricci:

Roma, Sant'Agostino, Cappella di San Nicola da Tolentino vicino all'altar maggiore: Tutti i dipinti, meno gli affreschi della volta e il quadro di *San Nicola* (TITI).
— Cappella di Santa Monica, dall'altro lato dell'altare: Affreschi (TITI).
— — Sagrestia: Affreschi nella volta (BAGLIONE).
— Santi Apostoli, Cappella di San Francesco: Affreschi della volta (TITI).
— San Francesco a Ripa, Seconda cappella a sin.: Affreschi (BAGLIONE).
— — Volta del coro: *San Francesco* (BAGLIONE).
— — Arco trionfale: L'*Eterno ed angeli* (BAGLIONE).

***

Giovan Battista Pozzi, nativo di Valsolda (1561-1589), era a Roma, come il Ricci, al tempo di Sisto V, e benchè morisse a ventott'anni lasciò opere parecchie nelle chiese romane [1]. Negli affreschi della cappella Sistina a Santa Maria Maggiore, egli

Roma, San Giacomo degli incurabili, Pala d'altare: *La Cena*.
— — Affresco nella volta: L'*Eterno ed angeli* (BAGLIONE).
— San Giacomo a Scossacavalli, Pala d'altare: La *Natività della Vergine* (TITI).
— San Giovanni in Laterano: La *Storia di papa Silvestro che consacra la Basilica alla presenza di Costantino* (BAGLIONE).
— — Presso l'organo: *San Barnaba* (TITI).
— — Altare del Santissimo: *Sant'Andrea* (TITI).
— San Giuseppe dei Falegnami, ai lati dell'arco dell'altar maggiore: L'*Annunziata e l'Angelo annunziante* (BAGLIONE).
— San Gregorio al Celio, Cappella del Santo: Affresco della cupola, con una *Gloria di Santi* (BAGLIONE).
— — Affresco con la *Storia di Gregorio che porta in processione l'immagine della Vergine* (BAGLIONE).
— San Luigi dei Francesi, Cappella di San Nicola: Affreschi della volta (BAGLIONE).
— San Marcello, Cappella maggiore: Affreschi con le *Storie della vita della Vergine alcuni Santi, e ritratti di casa Vitelli*, committente dell'opera (BAGLIONE).
— — Intorno alle pareti: Affreschi con le *Storie della Passione di Cristo* (BAGLIONE).
— — Sopra la porta: Affresco con la *Crocifissione* (BAGLIONE).
— — Cappella della Madonna: Tutti gli affreschi, all'infuori di quelli della facciata principale (BAGLIONE).
— Santa Maria Maggiore: Affreschi nella nave centrale tra le finestre: La *Visitazione*, le *Nozze di Cana*, l'*Ascensione del Redentore*, l'*Assunzione della Vergine* (BAGLIONE).
— Santa Maria di Monserrato: Una cappella affrescata con le *Storie della Vergine e di Santi* (BAGLIONE).
— Santa Maria del Popolo, Cappella Cerasi: Affreschi nella volta (BAGLIONE).
— Santa Maria Traspontina, Cappella dei Santi Pietro e Paolo: Pala d'altare, con *i due Santi legati alla colonna*; affreschi, con le *Storie dei due Santi* (BAGLIONE).
— — Cappella di Sant'Angelo Carmelitano: Pala d'altare, affreschi con le *Storie del Santo* (BAGLIONE).
— Sant'Onofrio, Cappella Madrucci: Affreschi (BAGLIONE).
— San Salvatore alla Scala Santa: Diverse *Storie della Passione* affrescate nelle mura della scala (TITI).
— San Silvestro a Montecavallo, 1ª cappella a destra: Affreschi (TITI).
— SS. Trinità dei Pellegrini, Pennacchi della volta: Affreschi con i *quattro Profeti* (BAGLIONE).
— — Terza cappella a destra: Pala d'altare con l'*Annunciazione*, affreschi (BAGLIONE).
— — Altare della Madonna: *San Benedetto e San Giuseppe* (BAGLIONE).

[1] Nel 1588, il 2 maggio, Riccardo Sasso e Giovan Battista Pozzo, pittori abitanti in Roma, promettono di fare a M. Antonio Bardi da Colle un quadro col *Martirio di Santa Caterina* per la paga di 50 scudi. Ne aveva già ricevuto 16 a conto; più tardi, il 22 marzo 1589, G. B. Pozzo dichiara d'averne ricevuto altri venti.

Alla nota bibliografica introdotta nello studio del Ricci, e che si potrebbe ripetere per G. B. Pozzo, si aggiunga per questo pittore: BERTOLOTTI, *Artisti lombardi a Roma*, Milano, 1881.

si attiene ancora alle forme lombarde. Un ritmo festoso di curve sottolinea il leonardesco sorriso dei volti nell'*Adorazione dei Pastori* (fig. 535), e le figure staccano in luce da un fondo di muraglie cupe, che s'aggrotta alla maniera lombarda. In alto sgambettano angeli a semicerchio, e in basso la Vergine avvolta da un manto chiaro, il pastore con l'agnello, il gruppo degli angio-

Fig. 535 — Roma, Santa Maria Maggiore. Gio. Batt. Pozzi: il *Presepe*. (Fot. Alinari).

letti oranti, che par venire da una composizione del piemontese Gaudenzio, i due pastori in ombra a sinistra, forman ghirlanda al tarchiato fanciullo. Gli aspetti mancano di nobiltà: la Vergine ha gonfie guance e gonfie mani, il piccolo Gesù è informe, gli angeli in alto son floride contadinotte; ma la composizione spira gentilezza dal moto lieve, dal murmure festoso delle figure, come piegate dal vento. Il movimento tortile del tubicino, che s'aggira nell'ombra, risale anch'esso più ai modelli lombardo leonarde-

schi che a quelli romani, tanto è palese, se anche non riuscito, il tentativo di trarne un effetto luministico. È nella figura di San Giuseppe, chiusa entro schema rettangolare e accarezzata dall'involucro dei panni, si scorge l'eredità del cremonese Boccaccio Boccaccino.

Gli stessi caratteri lombardo leonardeschi si ritrovano nel rettangolo minore dell'*Adorazione de' Magi*, dipinto a chiari e teneri colori, con un gruppo d'angeli natanti nell'aria che par venire dai quadri del Foppa e del Bergognone, mentre nell'*Annunciata* lo spunto ispiratore è dato, a quel che sembra, da Paolo Veronese. Il motivo veronesiano del fascio obliquo di raggi e dell'Eterno tra nubi popolate di cherubi prende accento scherzoso da quelle minuscole farfalline a fior d'onda; e il movimento tortile della Vergine, che s'annicchia sull'inginocchiatoio guardando in alto al massiccio angiolone, è tutto leggerezza e armonia. Par che il pittore giochi con lo spazio altissimo che sovrasta all'impaurita figura, per farla apparire sperduta e fragile; e si diverta a trarre dai dischetti di porfido incassati nel pavimento uno scherzoso effetto di colore. La seggiolina impagliata, il cestello, le piccole mani tremule della Vergine, i dischi del pavimento, lasciano in noi un'impressione deliziosa di balocco infantile ingenuamenta e gaiamente colorato. Completano la festività spontanea di queste pitture, estranee, o quasi, al mondo romano, gli angioli di stucco dorato che si movono cantando, in un brulichio di scintille, dal vertice delle cornici stemmate. Vengono anch'essi di Lombardia, i gioiosi cantori, e ci richiamano lo sfavillante Bombarda [1].

---

[1] Catalogo delle opere attribuite a Giovan Battista Pozzo:

Roma, Chiesa del Gesù, Cappella della Madonna: Affreschi nella volta, con *Cori di Angeli che cantano e suonano* (BAGLIONE).

— San Giovanni in Laterano, Loggia della Benedizione: La *Navicella*, *San Gregorio papa*. (BAGLIONE).

— Santa Maria Maggiore, Cappella Sistina, fuori dell'ingresso: Affresco con *Angeli, puttini, e quattro Sibille*, maggiori del naturale (BAGLIONE).

— — Interno: Nei sottarchi, quattro ovati con *Angeli musicanti*; nei pilastri: L'*Apparizione dell'Angelo a San Giuseppe e la Visitazione*; nella cupola: *Cori di Angeli*; in basso: *San Pietro che entra in Roma*; *San Giovanni che scrive ed altri Santi*; nella cappelletta a destra: *La strage degli Innocenti* (BAGLIONE).

— Santa Susanna, Cappella di San Lorenzo: Nella volta un ovato con l'*Incoronazione*

* * *

Tra i manieristi che in Roma diedero maggior importanza all'elemento architettonico nella decorazione fu l'incisore Cherubino Alberti (1553-1615) [1] che nell'*Immagine di San Filippo* (fig. 536), dipinta per il coro della chiesa di San Silvestro al Quirinale, cerca raggiungere un effetto di michelangiolesca maestà, con la statura eccelsa, i vasti panneggi, i lineamenti austeri. Ma le membra ingigantite, le mani carnose, i panni flaccidi, cancellano ogni impronta dell'arte poderosa del Buonarroti nella molle e sperticata figurona a fluidi contorni, a rilievo ondeggiante, cui del tutto manca la complessità e la forza dei piani scultorei di Michelangelo. Così si addolciscono i lineamenti michelangioleschi nella figura di *San Francesco* entro una nicchia, a riscontro (fig. 537), modellata e mossa con maggior disinvoltura e con una ricerca evidente dell'effetto pittorico traverso oscuramenti e schiarimenti di colore sui piani sfaldati. La mano destra morbida, nello studio di posar lieve, e l'espressione mistica dello sguardo, indicano come anche Cherubino Alberti veda la perfezione dell'arte nel michelangiolismo inzuccherato dei manieristi romani.

Più liberamente egli si esprime nelle volte, ove par cerchi lo sviluppo dello stile barocchetto e spumeggiante del Cav. d'Arpino,

---

della Vergine; affreschi nelle pareti con *Storie di San Genesio e di Sant'Eleuterio* (BAGLIONE).

Il TITI aggiunge che fu committente dell'opera Camilla Peretti, sorella di Sisto V. Roma, Palazzo Lateranense: Affreschi nella sala che conduce alla porta Santa (BAGLIONE). — Palazzo Vaticano, Libreria: Affreschi (BAGLIONE).

[1] Notizie della vita del pittore: 1553, 24 febb., nasce a Borgo San Sepolcro; 1568, data della sua prima ed unica acquaforte; 1578, inizia la sua attività a Roma; 1593, data del ritratto del Re, eseguito a Napoli in incisione; 1596, 17 febbraio, stipula insieme con Giovanni Alberti un contratto per decorazioni da farsi in Vaticano; 1596, 3 novembre, altro contratto per la decorazione della Sala Clementina; 1598, pagamento di 3050 scudi per detta opera; 1605, scrive a Cristina di Lorena, granduchessa di Toscana, cui ha dedicato un'incisione; 1612, scrive a Cosimo II de' Medici offrendogli « una testa in terracotta antica assai bella; 1615, 18 ottobre, muore in Roma, ed è sepolto in S. Maria del Popolo.

La bibliografia per Cherubino Alberti, oltre i libri citati per i precedenti maestri, s'accresce di quelli di storia dell'incisione: ZANI, BARTSCH, fino a MARY PITTALUGA. Inoltre di quanti libri illustrarono il Palazzo apostolico Vaticano da AGOSTINO TAIA al CHATTARD, al CECCHELLI. Vedasi anche MUÑOZ e KRISTELLER in THIEME e BEKER, *Kunstler Lexikon*, Lipsia, 1907.

con il vantaggio di un'abilità di prospettico che a quegli manca; e riesce talora a infondere alle finte architetture (fig. 538), ad

Fig. 536
Roma, S. Silvestro al Quirinale.
Cherubino Alberti: *San Filippo.*
(Fot. Min. d. E. N.).

Fig. 537
Roma, S. Silvestro al Quirinale.
Cherubino Alberti: *San Francesco.*
(Fot. Min. d. E. N.).

esempio al tamburo del coro di questa chiesa stessa, un'impronta di slancio, di elasticità, di vita dinamica, che si alimenta da Michelangelo e preannuncia il barocco. Non porta, nella decorazione,

la snellezza elegante del Cati, non sceglie sempre con gusto i motivi ornamentali, ma lanciando nell'aria, dalla cornice del tiburio a forti aggetti, gli arruffati cherubi, aprendo dappertutto oculi nella volta del coro per farvi roteare attorno genietti con fiori, scaraventando altri putti in giochi funambolici sulle ghirlande di frutta e nel libero spazio, moltiplicando gli scorci, torcendo e ritorcendo drappi, ottiene talvolta un effetto illusionistico scintillante, effervescente, se anche superficiale e senza finezza. Intorno agli oculi, volute di marmo si chiudono elastiche come cartigli; si trasformano in svolazzi di barocche cartelle le ali dei cherubi, all'apice dei triangoli: dappertutto giran drappi come vele al vento, s'arruffano nastri, spumeggiano riccioli, in una decorazione vivace, fervida, ma trita e cincischiata.

Di uno schema affine a questo, Cherubino Alberti si vale nel comporre tutte le sue decorazioni di volte, quella, ad esempio, di Santa Maria sopra Minerva (fig. 539), ove ancora piroettano angioletti sui modiglioni di un finto tamburo di cupola, mentre altri portano a volo una gran croce sotto una pioggia di raggi; e ancora nei pennacchi dondolano putti su festoni di frutta e fiori, e nel cavo delle vele fan mulinello entro la cerchia degli oculi altri genietti fra il turbinar dei nastri a cerchio. Ed ecco ripetersi, con noiosa monotonia, i massicci nudi impropri alle volute elastiche dei cartigli che li racchiudono, come in San Silvestro al Quirinale; e alle ali barocche dei cherubi appuntati sul vertice dei triangoli, agganciarsi, per i consueti nastrini, arruffati festoni di verzura; e intorno al tiburio dipinto disegnarsi la consueta greca, interrotta sotto i modiglioni da un grossolano ornato a stella.

Continua l'Alberti a svolgere lo stesso tema prospettico con poche varianti nella sagrestia dei Canonici a San Giovanni Laterano (fig. 540), arricchendo il tamburo delle finte cupole di loggiati retti da pesanti colonne di marmo screziato e issando sulla cornice, impiccioliti dalla distanza, minuscoli genietti. Materiali festoni di verzura segnan le costole dalla volta, e nei pennacchi volano angiolesse con svolazzi e mossette leggiadre alla Cavalier

Fig. 538 — Roma, S. Silvestro al Quirinale. Cherubino Alberti: decoraz. del coro.
(Fot. Min. d. E. N.).

Fig. 539 — Roma, Santa Maria sopra Minerva. Cherubino Alberti: vôlta.
(Fot. Min. d. E. N).

Fig. 540 — Roma, San Giovanni Laterano, Sagrestia dei Canonici. Cherubino Alberti: vôlta.
(Fot. Min. d. E. N.).

d'Arpino (fig. 541), simili alle *Virtù* che ai lati delle lunette sfoggiano un misticismo tutto vezzi e moine (fig. 542).

Incisore delle opere dei più noti maestri del suo tempo, Che-

Fig. 541 — Roma, San Giovanni Laterano, Sagrestia dei Canonici. Cherubino Alberti: decorazione di pennacchi. (Fot. Min. d. E. N.).

rubino Alberti nella pittura segue la tendenza che da Baldassarre Peruzzi al Menzocchi, al Laureti, cerca nella prospettiva effetti illusionistici per la decorazione di pareti e di volte, e che ha il

suo eroe nel Pellegrino Tibaldi della Biblioteca dell'Escuriale. Ma, priva dell'ardimento proprio alle opere del grande architetto lombardo, la decorazione prospettico-illusionistica di Cherubino Alberti è diminuita dalla materialità dell'ornato che l'accompagna, dalla ripetizione meccanica degli stessi motivi, come dalla me-

Fig. 542 — Roma, San Giovanni Laterano, sagrestia dei Canonici. Cherubino Alberti: decorazione di lunetta con figure di *Virtù*. (Fot. Min. d. E. N.).

lensa preziosità delle figure introdotte ad animarla. Il mal gusto decorativo vi penetra, e la ricerca di monumentalità si perde in una visione piccina, dove pretendono importanza i festoni fatti a stampa, le screziature dei marmi, i calligrafici svolazzi [1].

[1] Catalogo delle opere di Cherubino Alberti:
Borgo S. Sepolcro, Duomo: Trittico con *tre Santi*.
— Casa Righi: Decorazione della facciata (1587).
— Oratorio di S. Rocco: *Scene della Passione* (col fratello).
Firenze, Uffizi, Gabinetto dei disegni: Bozzetto per la decorazione della Cappella Aldobrandini in S. Maria sopra Minerva.

* * *

Cesare Nebbia da Orvieto (1536-1614) [1] fu scolaro di Girolamo Muziano, come afferma anche il Vasari, ma molte sue pitture hanno più chiara affinità col manierismo degli Zuccheri, di cui l'Orvietano, nella sua terra nativa e in Roma, fu zelante diffonditore. I due cartelloni sacri che nell'Oratorio del Gonfalone rappresentano *Cristo coronato di spine* e l'*Ecce Homo* sono esempi caratteristici della stucchevole «pittura di pratica» dilagante in Roma dalla metà del Cinquecento. Come sopra un palcoscenico,

---

Roma, San Giovanni in Laterano, Sagrestia dei Canonici: Prospettive e figure allegoriche, con l'aiuto del fratello Giovanni.

— S. Maria sopra Minerva: Decorazione della Cappella Aldobrandini.

— S. Maria in Via Sala, Cappella del Lombardi: Affresco raffigurante l'*Arca del Testamento* (1614).

— S. Silvestro al Quirinale: Decorazione del Coro.

— Vaticano, Sala Clementina: Affreschi in collaborazione col fratello e con Giovanni e Paolo Brill.

[1] Nel 1562, 16 marzo, ebbe pagamento per lavori al palazzo di Montecavallo, insieme col Guerra e con altri (Bertolotti, *Artisti modenesi...* pag. 33); nel 1562, 15 maggio, si offre « di fare in casa di Jeronimo (*Mugiano*) a Roma » una tavola per l'ultima cappella del Duomo d'Orvieto (L. Fumi). Altri lavori condusse per il Duomo stesso nel 1563, nel 1566, nel 1567, e da quest'anno al 1577 (Fumi, pp. 412 e segg.). Nel 1579, gli sono allogate le *Storie della Maddalena* per Santa Maria degli Angeli a Roma (A. Bertolotti, *Artisti bolognesi...* pag. 55). Dal 1580-85 riceve pagamento mensuale per « i lavori della cappella gregoriana » in Vaticano (A. Bertolotti, *Artisti lombardi...*, pag. 92). Nel 1582, 29 marzo, dà notizia agli Operai del Duomo d'Orvieto di una tavola che va dipingendo per il Signor Sforza (Fumi); nello stesso anno, 3 agosto, scrive ad essi dell allogazione avuta « dai Signori di Santa Fiora per dipingere la loro cappella in S. Maria Maggiore ». Nel 1586-87 riceve pagamenti per « la nuova scala che conduce alla cappella di Sisto V in Vaticano », opera di collaborazione col Guerra (Bertolotti, *Artisti modenesi...*, pag. 37); nel 1587-88; per lavoro nella cappella del Presepe a S. Maria dei Marti (Bertolotti, c. s., p. 35); nel 1590, per pitture fatte col Guerra in San Giovanni Laterano (Bertolotti, c. s., p. 42). In seguito, lavorò anche al Quirinale, sapendosi di un suo ricorso al Commissario camerale per dissensi col Guerra durante quei lavori, nel maggio 1593.

Nel 1603-1604 eseguisce dipinti nel salone del Collegio Borromeo a Pavia (H. Voss, vol. II, p. 566); nel 1611, 31 ottobre, riceve compensi per le pitture della navata maggiore e dell'*Ultima Cena* pel Duomo d' Orvieto; nel 1612, giugno, colloca in fondo al Duomo stesso la *Cena in casa di Simeone* e il *Cristo che mostra il castello agli Apostoli*; nel 1613, 3 giugno, vi colloca anche la *Lavanda dei piedi* e il *Trionfo di Gesù a Gerusalemme* (Fumi, p. 419).

Alla bibliografia accennata per gli artisti antecedenti, si può aggiungere per questo le altre pubblicazioni del Bertolotti, *Artisti subalpini in Roma*, Mantova, 1884; *Artisti bolognesi, ferraresi in Roma*, Bologna, 1885. Si può ricorrere, per quanto si riferisce a Orvieto, all'opera di L. Fumi, *Il Duomo d'Orvieto*, Roma, 1891. Per il Nebbia, scolaro di Muziano, si veda la monografia di U. da Como, *Girolamo Muziano*, Bergamo, 1929.

il Cristo, col volto dolciastro che Federigo Zuccheri gli ha dato nella chiesa di San Lorenzo in Damaso, appare fra gli aguzzini (fig. 543), uno dei quali, stampato, nella posa, su modelli raffaelleschi del tempo dell'*Incendio di Borgo*, gli porge lo scettro derisorio. Intorno sono i consueti soldatacci, con baffi di stoppa e occhi scialbi, le consuete figure vedute da tergo, con grossi drappi stampati alla michelangiolesca, e, più lontano, curiosi aggrappati alle colonne. Tutte queste immagini di cartapesta son dipinte a colori fiacchi e stonati, in atteggiamenti che possono vedersi stereotipati nelle pitture manieristiche del tardo Cinquecento a Roma. Sulla ribalta del teatro sacro le marionette si muovono a gesti meccanici e goffi; e invano si cercherebbe un indizio di sensibilità nell'artista che continua a tessere sulle trame di un logoro canovaccio motivi di pompa esterna, di gusto mellifluo e plebeo.

Lo stesso può dirsi dell'*Ecce Homo* (fig. 544), ove il Nebbia ha tentato invano d'approfondire lo spazio disponendo i personaggi lungo due oblique, secondo uno schema d'indiretta provenienza veronesiana, che gli può esser giunto traverso le opere del Muziano, come traverso quelle di Federigo Zuccheri. Dallo Zuccheri, in ogni modo, derivano il consueto macchinario scenico, con gli sgangherati e impennacchiati armigeri, la molle carnosità del Cristo e la ricerca di un effetto decorativo tutto esterno e pomposo, mediante svolazzi di linea, cartocci di panni e pose teatrali. Dietro la figura in primo piano a sinistra, vuoto esercizio d'Accademia michelangiolesca, è un gruppo di ritratti ove appare di nuovo, più chiaramente che nello schema compositivo, quel riflesso dell'arte veronesiana che non è raro nelle pitture manieristiche a Roma, come a Firenze e a Napoli.

Fecondo pittore, Cesare Nebbia rappresenta, nei due affreschi appartenenti a quel campionario manieristico che son le pareti dell'Oratorio del Gonfalone e nelle altre sue pitture, la decadenza della maniera diffusa dagli Zuccheri, e con essa lo sfacelo dell'arte in Roma, agone di geni durante il primo Cinquecento. Essi sono un esempio tipico di quella pittura « di pratica », che ha rare eccezioni

Fig. 543 — Roma, Oratorio del Gonfalone. Cesare Nebbia: *Cristo coronato di spine.*
(Fot. Calderisi).

Fig. 544 — Roma, Oratorio del Gonfalone. Cesare Nebbia: *Ecce Homo.* (Fot. Calderisi).

nel mondo romano allo scorcio del secolo, e che sembra abbia voluto bandire dal regno dell'arte la fantasia, ispiratrice perenne degli artisti creatori [1].

* * *

Michelangelo Carducci (1535 c. 1574 c.), pittore nursino [2], dimostrò a quale aberrazione del gusto abbia potuto giungere l'Accademia michelangiolesca-raffaellesca con la *Resurrezione di Lazzaro* (fig. 545), dipinta nel 1560 per la chiesa di San Benedetto a Norcia. In uno scenario confuso, ove la siepe delle figure, i goffi edifici di cartapesta, il cielo fosco, non riescono a coordinarsi nello spazio, nè a dare, traverso il meccanico impicciolimento delle cose, la minima idea di sfondo, il manierista umbro addensa i personaggi, a preferenza tratti dagli esempi del Buonarroti, di cui son copie informi la figura bitorzoluta di Lazzaro e quella del suo sostenitore. Fra tanti campioni di un turpe michelangiolismo, che raggiunge anche i ventruti personaggi in distanza, appaion figure in mosse leziose: il Cristo che dondola sul fianco come l'*Eva* del Sodoma, il boccheggiante Apostolo che dietro lui discorre con un truce San Paolo, e in primo piano Marta stampata sulle pose statuine del tardo Raffaello. Tutti i personaggi, di cartapesta, han lineamenti secchi, marcati d'ombre crude, volti

[1] Vasta è l'opera del Nebbia: a Castel Gandolfo, nel Casino Torlonia, a pian terreno, stucchi, musaici, dorature, attribuiti a lui e a suoi collaboratori (G. MORONI); a Loreto, nel braccio destro del transetto, prima cappella con *Storie del Battista* (R. BORGHINI); a Orvieto, pitture nel Duomo; a Pavia, nel Collegio Borromeo, affreschi nel soffitto del salone, secondo il Voss, in rapporto con quelle degli Zuccari a Caprarola; a Roma si vedono suoi dipinti in S. Giacomo degli Spagnoli, in S. Giovanni Laterano, in S. Maria degli Angeli, in S. Maria Maggiore, in Santa Maria dei Monti, in S. Maria sopra Minerva, in S. Pietro Vaticano, in San Silvestro al Quirinale, nelle chiese di S. Spirito in Sassia, di S. Susanna, della Trinità de' Monti, e inoltre negli Oratori del Gonfalone e in quello detto del Crocifisso a S. Marcello al Corso, nei palazzi Lateranensi, Quirinale e Vaticano. Infine a Viterbo, nella chiesa di S. Francesco, è di lui un'*Adorazione de' Magi*, sopra l'altar maggiore.

[2] Di lui sappiamo che dal 1555, 4 dicembre, al 1556, 9 marzo, ricevette pagamenti per gli affreschi della cappella della SS. Icona nel Duomo di Spoleto; che nel 1560 segnò con questa data la *Resurrezione di Lazzaro* a Norcia, in San Benedetto; che nel 1562, 8 luglio, compì le pitture nella chiesa della Misericordia a Spello (le due prime notizie son date dal SORDINI, *Michelangelo, Carducci, pittore nursino del XVI secolo*, in *Bollettino d'Arte*, dicembre 1909; l'ultima notizia dal GUARDABASSI).

Fig. 545 — Norcia, Chiesa di S. Benedetto.
Michelangelo Carducci: *Resurrezione di Lazzaro.*
(Per cortesia del Sig. Cesare Lalli di Norcia).

aguzzi e crani idrocefali, mani legnose. Incapace di girar le figure, l'impacciato manierista fa ciondolare come in un *ex voto* il braccio con l'aperta palma di Maddalena in ginocchio. Soltanto il ritratto di gentiluomo a sinistra verso la colonna, dimostra come, abbandonando la stampa dei grandi modelli, potesse trovare qualche impronta di energia il pittore che par darci, nella fosca *Resurrezione di Lazzaro*, un infimo esempio d'acquaforte colorata, tanto le ombre e i chiari incidono i lineamenti delle maschere umane [1].

* * *

Giovanni Giacomo Pandolfi da Pesaro [2], scolaro di Federigo Zuccari, risente, più che di questo maestro, del Barocci, nei numerosi quadri d'altare che eseguì in patria, tra gli altri nel *Crocifisso con Santi* del Duomo di Pesaro, indicato dal Voss come opera principale baroccesca. Ne diamo l'esempio a dimostrare che il pittore varcò i confini del manierismo dello Zuccheri (fig. 546).

Il conterraneo Niccolò Trometta (1550 c.-1620) [3] fu tra i migliori scolari di Federigo Zuccari, e fu stimato dal Barocci, di cui risentì nella colorazione l'influsso. Nell'*Ultima cena* (fig. 547) della chiesa del Sacramento a Pesaro, egli segue uno schema di rigorosa simmetria costruttiva, disponendo in fuga prospettica la mensa, i colonnati del tempio, l'abside con l'altare, e sospendendo a perpendicolo sulla mensa l'Eterno e gli angeli entro disco raggiante. L'asse mediano del dipinto passa traverso la figura del Padre Eterno, della Colomba e del Cristo, che diventano i cardini della scena eucaristica. Lo spazio angusto del quadro, che costringe il pittore ad assiepare gli Apostoli intorno

[1] Il catalogo delle opere si compone brevemente così: Norcia, chiesa di San Benedetto, quadro qui descritto e riprodotto; Spello, Chiesa della Misericordia, affreschi; Spoleto, cappella della SS. Icona: decorazione della volta, di cui restano pochi frammenti.

[2] Si hanno scarse notizie del pittore, cui si dà il merito d'aver iniziato nell'arte Simone Cantarini. È vantato come abile disegnatore (Voss, op. cit., II, 470). Ne è parola in G. Vaccaj, *Pesaro*, Istituto arti Grafiche, Bergamo, pag. 102. Il catalogo delle opere è breve: Pesaro, Duomo: tavola con *S. Giorgio e San Paolo* (Lanzi, II, pag. 99) nel braccio sinistro del transetto, e il *Crocifisso con Santi* qui riprodotto; Pesaro, Oratorio del Nome di Dio: *Storie del Vecchio e Nuovo Testamento* (zona superiore a colori, inferiore a chiaroscuro. Son ricordate dal Lanzi, dal Vaccaj e dal Voss).

[3] Gli autori citati che ricordano il Pandolfi, fanno anche menzione del Trometta.

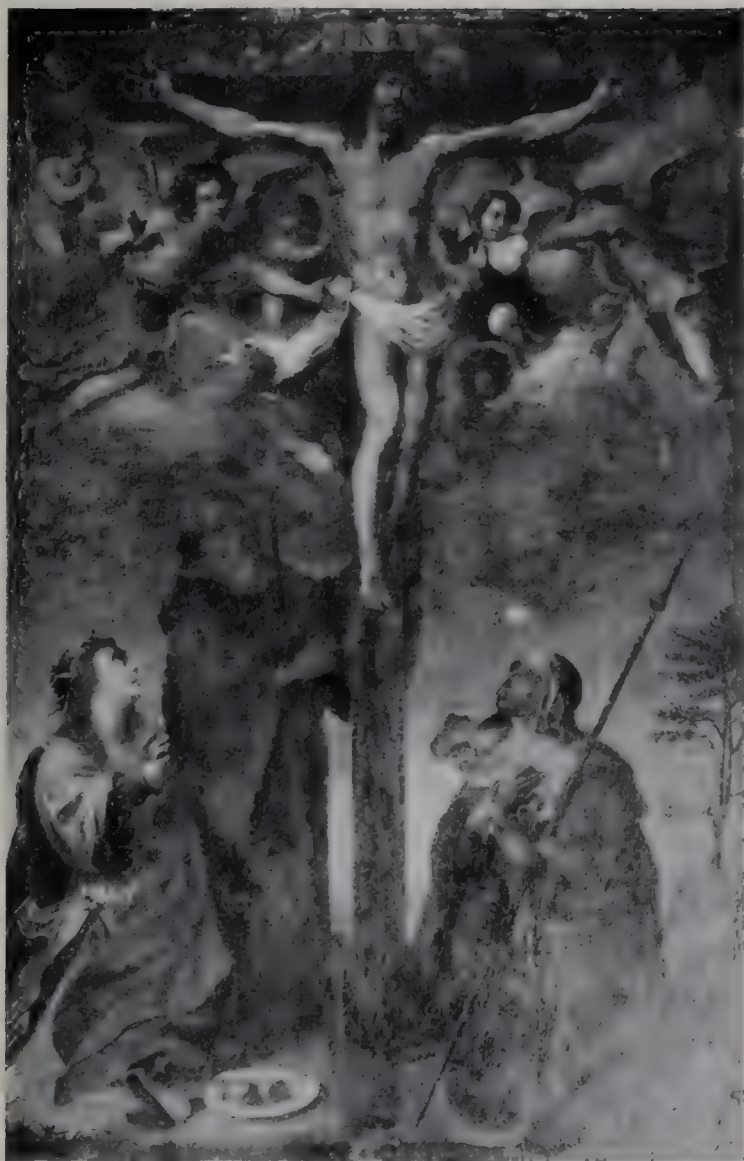



Fig. 546 — Pesaro, Duomo.
Gian Giacomo Pandolfi: *Crocifisso con Santi.*
(Per cortesia della Soprintendenza d'Arte delle Marche).

Fig. 547 — Pesaro, Chiesa del Sacramento.
Niccolò Trometta: *Ultima Cena.*
(Per cortesia dell'Ist. d'Arti Grafiche, Bergamo).

alla mensa, vien compensato da una profondità prospettica degna di maestro toscano. Qualche elemento veneto di seconda mano, probabilmente giunto traverso Federico Zuccari, si vede nel trofeo di vasellame a sinistra e nella delicata testina in penombra del paggetto dietro la mensa. Ricordi di Federigo sono anche qua e là impressi nei tipi degli Apostoli, che il Trometta rende più secchi, più aspri, più vivi, mentre li mantiene quasi inalterati negli angioli attorno l'Eterno. In questi, anche nelle pieghe, è il fare calligrafico dello Zuccheri, da cui s'allontana il discepolo quando sfaccetta le vesti dell'Apostolo in primo piano, creando un gioco di cangiantismo barroccesco.

Il Trometta esprime la sua fantasia decorativa all'Aracoeli (fig. 548), innalzando la Vergine tra una coorte d'angeli che le forman ghirlande attorno, in un fremito d'ali, in un gorgoglio di stoffe, in una festa d'iridescenti colori. Si vedon bensì qua e là tipi correggeschi alla Zuccheri, ma l'effetto ornamentale libero, capriccioso, spumeggiante, che talora nell'arco d'un'ala, nella flessibilità d'un corpo angelico, nella grazia d'un gruppetto canoro, par richiami lontane armonie del gotico fiorito, lascia a distanza la fredda e facile moda decorativa degli Zuccheri [1].

* * *

Altri scolari di Federigo Zuccari furono i due fratelli Bartolomeo e Vincenzo Carducci o Carducho, il primo nato nel 1560,

---

[1] Catalogo delle opere del Trometta: Pesaro, Chiesa del Sacramento: *Padre Eterno in gloria* (sul modello dell'altro nell'*Annunciazione* di Federico Zuccari al Collegio romano, oggi non più esistente [Voss, II, 470]); *Ultima Cena* (De Boni, *Biografia degli artisti*, Venezia, 1840, p. 773; Vaccaj, cit , p. 102; Voss, II, 470). Roma, Chiesa dei SS. Apostoli, cappella a destra (ora in parte demolita): *Nascita del Signore*, e frammenti degli affreschi con *Storie di Cristo* (Baglione, cit.); San Francesco a Ripa, navatella destra: *Pietà fra i Ss. Nicola vescovo e Sant'Antonio Abate* (Baglione e Titi); San Giovanni Laterano: *Nascita di Gesù* e storie in affresco (Baglione); Santa Maria in Aracoeli, abside: *Gesù e la Vergine in gloria tra Angioli*; ai lati, *Storie di Ottaviano imperatore e la Sibilla, Natività di Gesù, Circoncisione*, gli *Evangelisti* e altre figure; Id., Cappella di Sant'Antonio, cupoletta: fresco del *Paradiso*; Id., Cappella dell'Assunta: Affreschi (Baglione, Titi, Nibby); Santa Maria dell'Orto, Cappella del Crocifisso: *Storie della Passione*; Id., Cappella di S. Francesco d'Assisi: *Storie*; S. Maria della Pace, chiostro dei Canonici: *Storie della Vergine*, affreschi (Baglione, Titi).

il secondo nel 1578. Quegli lavorò nella cappella Paolina in Vaticano, e a Firenze nelle pitture della cupola di Santa Maria del

Fig. 548 — Roma, Santa Maria in Aracoeli.
Niccolò Trometta: *Vergine col Bambino in gloria.*

Fiore con lo Zuccheri, che, nel 1585, lo condusse in Ispagna insieme col fratello minore. Là divenne il pittore ufficiale di Fi-

lippo II, e tale nomina, dopo la sua morte (1608), l'ebbe il fratello, assunto così a « funzione di primo piano, come intelligente importatore della civiltà artistica italiana di transizione (fiorentina specialmente) in tutta la Spagna »[1].

Bartolomeo Carducci in Ispagna lavorò a Madrid in San Filippo « el Real » (1595), a Valladolid in molte chiese (1601 e seg.), a Madrid, nel palazzo del Prado, insieme con i migliori artisti del tempo (1606). La brevità della vita gli tolse di disseminare l'arte sua per tutta la Spagna, come fece poi il fratello Vincenzo, suo collaboratore costante[2].

---

[1] ROBERTO LONGHI e A. L. MAYER: *Gli antichi pittori spagnoli* Catalogo, 1930.

[2] L'arte dei Carducci oltrepassa questo volume, epperciò qui non se ne discorre oltre.

IV.

LA TRADIZIONE DI RAFFAELLO.

19.

IL CAVALIER D'ARPINO

LA VITA. - BIBLIOGRAFIA. - L'OPERA: Eclettismo disordinato negli affreschi della Certosa di San Martino a Napoli, ove accanto agli elementi del manierismo romano di stampo raffaellesco-michelangiolesco, si scorge lo studio d'imitare venete composizioni. - Falsate reminiscenze di Tiziano, nel "Crocifisso" della Certosa di San Martino. - La volta della cappella Olgiati in Santa Prassede di Roma, ove si nota il passaggio da forme di decorazione fiorentina ad altre di stampo manieristico romano. - Esempi tipici della maniera del Cav. d'Arpino: il "San Giorgio" a Zagabria. - Il "Ratto d'Europa" nella Galleria Borghese in Roma. - Sfacelo dell'arte cinquecentesca nella decorazione pittorica della cupola di Michelangelo. - L'effigie di Prospero Farinacci in Castel Sant'Angelo, ove Giuseppe Cesari, non solo dimostra di non saper trovare, nel campo del ritratto, l'accento del vero, ma perde anche l'esteriore vivezza di qualche sua opera decorativa. - CATALOGO DELLE OPERE.

1540 — Nasce Giuseppe Cesari ad Arpino.

1553 — A 13 anni dipinge una *Fortuna* sulla facciata d'una casa a Piazza Navona in Roma.

1582 — Dipinge un *Sansone* a chiaroscuro nella Sala vecchia dei Tedeschi appartamenti di Gregorio XIII in Vaticano. Molti altri lavori fa a Roma al tempo di Gregorio XIII: Fregi e storie a fresco nei soffitti dell'appartamento del Pontefice al palazzo del Quirinale. Altri affreschi nel chiostro della Trinità de' Monti; nella chiesa dei Fate bene Fratelli (*Storie della Vergine*, ora distrutte); in S. Maria della Minerva (scomparsi).

1585 — Dopo la morte di Gregorio XIII, eseguisce per Sisto V le pitture del Palazzo di S. Giovanni in Laterano.

1589, 28 giugno — Dipinge a fresco la volta del *Sancta Santorum* nella Certosa di S. Martino a Napoli.

1589, 7 settembre — Quietanza della somma di 400 ducati, avuta in conto dell'opera suddetta.

1589, 9 novembre — Data del contratto con don Severo Turloli, priore della Certosa di S. Martino a Napoli, per le pitture da eseguirsi.

1591 — Dopo il suo ritorno da Napoli, dipinge a Roma, per il card. di Santa Severina, due affreschi nella chiesa dei Greci: *La Crocifissione* e *L'Incoronazione della Vergine* (BAGLIONE).

1592 — Incomincia la volta della cappella Olgiati in S. Prassede a Roma (BAGLIONE).

1595 — Vien prescelto dal senato romano per dipingere il salone del Palazzo dei Conservatori in Campidoglio. (Questi affreschi furono finiti da aiuti dopo la sua morte).

1600 — Affresco nel chiostro del Convento di S. Onofrio a Roma con *Storie della vita del Santo* (restaurate poi per l'anno Giubilare 1682, come ricorda una iscrizione).

1602 — Data scritta insieme alla firma sulla *Andromeda legata*, ora nella Galleria di S. Luca a Roma.

1609-11 — Eseguisce gli affreschi nella Cappella Paolina in S. Maria Maggiore.

1623 — Dopo i restauri fatti in quell'anno nella chiesa di S. Crisogono a Roma, vi dipinge nel soffitto, per ordine del card. Scipione Borghese, la *Vergine in Gloria*.

1629 — Viene nominato principe dell'Accademia di S. Luca.

1630 — Compie due quadri con le storie della *Vergine* in S. Maria di Loreto.

1638 — Si fa rapporto contro di lui, presso il Papa, affinchè finisca la sala dei Conservatori.

1640, 3 luglio — Muore [1].

[1] Bibliografia su Giuseppe Cesari detto il Cav. d'Arpino: BAGLIONE GIOVANNI, *Vite dei pittori scultori*, ecc., *dal pontificato di Gregorio XIII infino ai tempi di Urbano VIII*, Roma, 1640; MANILLI JACOPO, *Villa Borghese*, Roma, 1650; ALVERI GASPARE, *Roma in ogni stato*, Roma, Moscardi, 1664, 2° vol.; MALVASIA, *Felsina pittrice*, 1678; MAFFEI G. B., *Annali di Gregorio XIII*, Roma, 1742; DE DOMINICI, *Vite dei pittori*, etc., Napoli, Riccardi,

* * *

Alla dittatura artistica degli Zuccari succede in Roma, anche più clamorosa e incomprensibile, la dittatura del Cavalier D'Arpino. Egli esordisce in Napoli con la decorazione pittorica della sagrestia della Certosa di San Martino (fig. 549), e fin da quest'opera ci appare determinata la sua maniera, che si continua, poi, come per automatica ripetizione, sino alla fine. Dalle Logge di Raffaello trae genericamente la divisione della volta in scomparti geometrici, appesantendola di grossi ornati in istucco; dalla Farnesina, gli angeli a volo entro oculi sul fondo di cielo; da Michelangelo, gonfiezze di muscoli e scompiglio di moti; dai Veneti, di cui la pittura napoletana della seconda metà

1743, tomo II; ORLANDI-PELLEGRINO, *Abecedario pittorico*, Napoli, 1763; TITI FILIPPO, *Descrizione delle pitture, sculture ed architetture esposte al pubblico in Roma*, Roma, 1763; CHATTARD, *Descrizioni del Vaticano*, Roma, vol. II, Moniardi, 1766; CHIUSOLE ADAMO, *Itinerario*, Vicenza, 1782; ID., *Dei precetti della pittura*, Vicenza, 1782; ORSINI A., *Guida di Perugia*, 1784; PRUNETTI MICHELANGELO, *Saggio pittorico*, Roma, Zenepel, 1786, LONDON CARLO PAOLO, *Vie et oeuvres des peintres les plus célebres*, Paris, 1803, vol. II; DOTI C. ALBERTO, *Vita dei pittori antichi*, Padova, Minerva, 1821; MISSIRINI MELCHIORRE, *Memorie dell'accademia di S. Luca*, Roma, 1823; PLATNER-BUNSEN, *Beschreibung der Stadt Rom*, *Stuttgart und Tubingen*, 1829-40, vol. II; NIBBY, *Itinerario di Roma*, 1830; VALENTINI AGOSTINI, *Le principali basiliche di Roma descritte ed illustrate*, Roma, 1839; SIGNORINI ANGELO, *L'archeologo nell'Abruzzo*, Aquila, Grossi, 1848; ROSINI G., *Storia della pittura italiana*, Pisa, Capurro, 1852; ARMENGAND, *Les galeries d'Europe*, Rome-Paris, 1859; SIRET ADOLPH, *Dizionario dei pittori di tutte le scuole*, Paris, Lacroix, 1866; MIGLIOZZI ACHILLE, *Nuova guida generale del Museo Nazionale di Napoli con un'appendice su la Certosa di S. Martino*, Napoli, De Angelis, 1876; FILANGIERI, *Indice degli Artefici*; *Documenti* ecc. R. Accad. delle scienze, Napoli, 1883-91; FORCELLA, *Iscrizione delle chiese e degli altri edifici di Roma*, 1884; BERTOLOTTI, *Notizie inedite*, ecc. in *Arte e Storia* IV, 1885; FILANGIERI G., *Monografia del Carmine Maggiore di Napoli*, Tipograf. R. Accad. delle scienze, 1885; MELANI A., *Pittura italiana*, Milano, Hoepli, 1886; ARNAUD JEAN, *L'Academie de Saint Luc à Rome*, Roma, Loescher, 1886; FILANGIERI G., *Doc.*, vol. III, 1885-1891; VENTURI ADOLFO, *Il Museo e la Galleria Borghese*, Roma, società Laziale, 1893; *Napoli Nobilissima*, fasc. IV, 1895; TUTINI CAMILLO, *Dei pittori scultori*, ecc., *nazionali e regnicoli* in *Napoli Nobilissima*, fasc. di agosto, 1898; MIREUR, *Dictionaire des ventes d'art*, Paris, 1902, tomo II; MARIANI LUIGI, *Gli illustri arpinati*, 1904; RODOCANACHI E., *Le capitole romain antique et moderne*, Paris, 1904; THIEME e BECKER, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, Leipzig, 1902, vol. VI; BALDINUCCI FILIPPO, *Vite dei pittori del* 1600, Firenze, Sansoni, 1914; MUÑOZ ANTONIO, *Roma Barocca*, Roma, 1919; VOSS H., *Die Malerei Der spaet, Renaissance in Rom und Florenz*, Berlin, 1920, vol. II; MAGNI BASILIO, *Storia dell'arte italiana dalle origini al sec. XX*, 1922-24; GRADARA-PESCI COSTANZA, *Indice degli oggetti, dei luoghi e dei nomi de « Le vite dei pitt. scult. etc. » di Giov. Baglioni*, Velletri, Zampetti, 1924; VENTURI ADOLFO, *L'arte italiana - Disegno storico*, Bologna, Zanichelli, 1924; MARANGONI M., *Il Caravaggio*, Firenze, Battistelli, 1925.

del Cinquecento subisce chiaramente il dominio, spunti compositivi e paesaggi fosforescenti. Sempre più imperversa l'eclettismo disordinato proprio ai manieristi tipo Zuccari, nella pittura vacua ed enfatica dell'Arpinate. L'atteggiamento squarciato di Sansone con la porta di Gaza e l'informe gonfiezza del torso di Giona, ci presentano l'arte di Michelangelo in volgare parodia; nel gruppo della *Carità* entro un tondo, quasi diventa irriconoscibile lo spunto raffaellesco dalla predella della *Deposizione*, tanto è inleziosita la posa; la Fortezza, tozza matrona, pesa sul clipeo, brandendo la spada sguainata; gli angioletti torcono i corpi, torcono i volti, seguìti nel volo da drappi scodinzolanti: venuto meno anche quell'ultimo resto di gusto che suggeriva agli Zuccari decoratori di palazzo Farnese di tener basse le tinte, e velate come in arazzo, il focoso, l'enfatico Arpinate fa gridare i colori discordi, acceca con l'oro degli stucchi, col lustro delle carni impomiciate, delle ombre corrusche, dei panneggi cartacei. Tutto grida: le tinte stridule, i moti sgangherati, le luci metalliche. Nella parete di fondo, i due sgarbati angioloni che aprono intorno a un *Gesù Bambino* di cartapesta un baldacchino enorme di cartacea seta, e i cherubi ranocchiette, che saltellano qua e là nel cavo di quel capanno improvvisato, ci presentano il massimo di cattivo gusto e di vana pompa cui giunga la maniera di questo rappresentante dell'« idealismo » sul volger del secolo.

Quattro Sibille grassocce, sdolcinate e sbracciate, una delle quali scimmiotteggia i gesti eroici di Michelangelo, si staccano dal fondo a finto musaico dei peducci della cupoletta alla sala del Capitolo (fig. 550), che nell'ottagono del centro, da un gruppo di corpi angelici, d'ali e di drappi, trae una festosa nota decorativa, armonicamente intonata al cerchio della cupola. Qui, nei quattro riquadri con *Scene dell'infanzia di Gesù*, più che nella sagrestia, riecheggiano veneti motivi: l'*Adorazione dei pastori* e quella *de' Magi* vengono in linea indiretta da composizioni del Palma Vecchio, che il pittore si compiace di variare, ora con una goffa immagine di re vanesio drappeggiata di seta

a fiocchi, ora con una gonfia accademia michelangiolesca, sufficiente a disperder la freschezza, la sana gioia dell'esemplare veneto. La *Presentazione al tempio*, invece, sfoggia motivi romani di pesanti panneggi e di figure seminude che piroettano a contrapposto, di fantocci camuffati alla classica o all'ebraica. E nella

Fig. 549 — Napoli, Certosa di San Martino, Sagrestia.
Cav. D'Arpino: Soffitto (particolare).
(Fot. Anderson).

Circoncisione, il Sacerdote, piallato come una tavola di legno, par si schiacci per il gran peso di un bianco di calce, che invade tutto il primo piano della scena e offende l'occhio per la sua opaca crudezza.

Più basso nella scala dell'arte scende l'Arpinate dipingendo il *San Sebastiano* della quadreria dei Gerolamini (fig. 551), accademia vuota d'ogni contenuto spirituale. I lineamenti del volto s'ingrossano, s'appesantiscono nella volgare maschera raf-

faellesca deturpata da smorfie di spasimo; e la posa delle braccia, che forman rombo sul capo a contrasto con l'arco molle e con-

Fig. 550 — Napoli, Certosa di San Martino (Sala del Capitolo).
Cav. d'Arpino e aiuti: Soffitto.
(Fot. Anderson).

torto della persona, dimostra come nessun senso di ritmo plastico sia nell'autore di quel corpo modellato in torbida melma

giallastra. La turgida corazza, il pomposo elmo piumato, l'albero a grandi fronde, son gli accessori comuni del trucco artistico da cui trasse gloria il borioso e fortunato contemporaneo di Michelangelo da Caravaggio.

Fig. 551 — Napoli, Chiesa dei Gerolamini.
Cav. d'Arpino: *San Sebastiano.*
(Fot. Alinari).

Con lo stesso spirito grossolano son modellati i massicci putti della *Gloria* in un ovale ora nella Galleria di Napoli (fig. 552), ove con un senso di disgusto riconosciamo sui corpi di cartapesta, forzati a michelangiolistici gonfiori, e sotto le enormi parrucche ricciute, la maschera ingrossata degli angeli di Raffaello; mentre nella *Crocifissione* della Certosa di San Martino (fig. 553)

vien dalle tragiche Addolorate di Tiziano la compunta Vergine che guarda di sottecchi e studia leziosamente l'incrocio delle mani sottili, e anche l'effetto di luce che squarcia la nuvolaglia pesante dietro il Crocifisso, freccia il manto azzurro di Maria, e lustra la matassa di seta bionda dei capelli di Maddalena. Lagrimette di vetro s'appendono agli occhi della Santa, e lo sguardo della Vergine cala dall'alto con ipocrita lentezza. Come i sem-

Fig. 552 — Napoli, Museo Nazionale.
Cav. d'Arpino: *Angeli*.
(Fot. Alinari).

bianti raffaelleschi del *San Sebastiano* e dei paffuti angioletti han perduto ogni riflesso della ideale umanità del Sanzio, così la tragica luce che lacera i cieli delle *Crocifissioni* tizianesche come scoppio di folgore, perde ogni vita drammatica, scivolando sopra queste superfici gommose. E il bianco stridulo del drappo che sbandiera al vento intorno ai fianchi del Cristo, e di quello che s'ingessa nella veste di Maddalena, dimostra come ogni senso d'intonazione cromatica sfugga al mellifluo imitatore di Tiziano.

La pompa decorativa, già greve a S. Martino, aumenta an-

cora sulla volta della Cappella Olgiati a Santa Prassede in Roma (figg. 554-555), dove, tra i Profeti e le Sibille, angioloni entro il turgido cartoccio dei manti reggono attorcigliati cartigli; tralci

Fig. 553 — Napoli, Certosa di San Martino, Sagrestia
Cav. d'Arpino: *Il Crocifisso e Santi.*
(Fot. Alinari).

densi di frutta s'agganciano a ritorte cartelle barocche; e dappertutto i panneggi di cartapesta s'addensano, i bianchi di calce gridano, i lustri delle stoffe e delle carni lampeggiano tra ombre fumose. Anche qui il più stolto eclettismo impera: siede in un angolo della volta il fantoccio del Mosè michelangiolesco; da un

altro occhieggia la maschera di beltà sciocca d'una Sibilla, che, rimboccate le maniche, incatena le braccia e incrocia i piedi al modo di quelle della Sistina, mentre gli angeli a volo inarcan la bocca al sorriso del Correggio. Le giovani Sibille stringon per vezzo le labbra sottili; si fascian leziosamente nei drappi cartacei; studiano la posa, vuote di pensiero. I moti di spavento delle

Fig. 554 — Roma, Santa Prassede, Cappella Olgiati.
Cav. d'Arpino: Soffitto (particolare).
(Fot. Alinari).

sconquassate figure traducono in farsa il dramma del *Cristo risorto*; e nell'*Ascensione*, dove i ricordi confusi del Correggio e di Tiziano si fondono in un'enfasi da Pordenone di strapazzo, il Cristo gonfio e panciuto, nella veste del consueto bianco di calce, ballonzola e pencola sulla torbida luce giallastra del nimbo, come pallone barcollante nello spazio prima di prendere il volo [1].

[1] In un lato della volta, quello sovrastante alla *Resurrezione di Cristo*, l'effetto d'insieme è assai meglio raggiunto che nell'altro sopra l'*Assunta*, dove i motivi ornamentali e le figure appaion slegati, staccati da vuoti, mentre si coordinano in un intreccio sinuoso di linee sul primo lato. Anche l'effetto cromatico è assai più vivo in questo, animato da metallici

Dal *San Giorgio* di Raffaello nel Romitaggio a Leningrado, il Cavalier d'Arpino si è ispirato per comporre una delle sue opere migliori, il *San Giorgio* del Museo di Zagabria (fig. 556), dove i tocchi rapidi e mordenti di bianco nell'occhio e sulle fauci infondono al drago una diabolica vita, e dove il pittore, sulle orme di Raffaello, raggiunge un notevole equilibrio ritmico nella distri-

Fig. 555 — Roma, Santa Prassede, Cappella Olgiati.
Cav. d'Arpino: Soffitto (particolare).
(Fot. Alinari).

buzione delle masse entro lo spazio. Ma anche qui il braccio e la mano del Santo sono informi, e il manto forma pieghe cartacee, convenzionalmente frecciate da luci gessose. Di gesso è ogni particolare del paese, muraglie, alberi, alture, dietro i lustri di vernice del primo piano ombroso.

Tornano ad apparire i ricordi veneti nel *Ratto d'Europa* (fi-

---

luccichii che vengon meno nel lato sopra l'*Assunta*, più fiacco, più monotono. Forse il Cav. d'Arpino all'inizio dell'opera tenne di mira esemplari decorativi fiorentini in Roma, quali gli affreschi dello Zucchi in Palazzo Firenze, continuando poi stancamente il lavoro, che perdette, col ricadere nella romana accademia, quell'effervescenza decorativa degli esordi.

gura 557) alla Galleria Borghese, tra i clamori del giallo e dell'azzurro, lo scompiglio dei gesti di sorpresa, di preghiera, di spavento, la volgarità delle forme gommose, la leziosità delle

Fig. 556 — Zagabria, Gall. Strossmayer. Cav. d'Arpino: *S. Giorgio.*

boccucce arrotondate, dei tondi lineamenti di bambola. Dietro Europa, che fugge sul toro di nero cartone e s'incapanna nel manto gonfio d'aria, s'accende di fosforo la roccia, e tutto luccica: le piante sul cielo torbido, le onde cremose, le pieghe calli-

grafiche della pelle nera del toro, l'arco del puttino, che si studia di emulare, su in alto, le morbide rotondità di Tiziano.

L'immaginazione incomposta che s'imprime in chiasso di

Fig. 557 — Roma, Galleria Borghese. Cav. d'Arpino: *Il ratto d'Europa.* (Fot. Anderson).

tinte, in urto di gesti, in contrasti tumultuosi di chiaro e scuro, vien meno, anch'essa, alle figure in musaico, che il pittore innalza entro riquadri e tondi fra i raggi della cupola di San Pietro (fi-

Fig. 558 — Roma, San Pietro.
Cav. d'Arpino: Particolare della decorazione della cupola.
(Fot. Alinari).

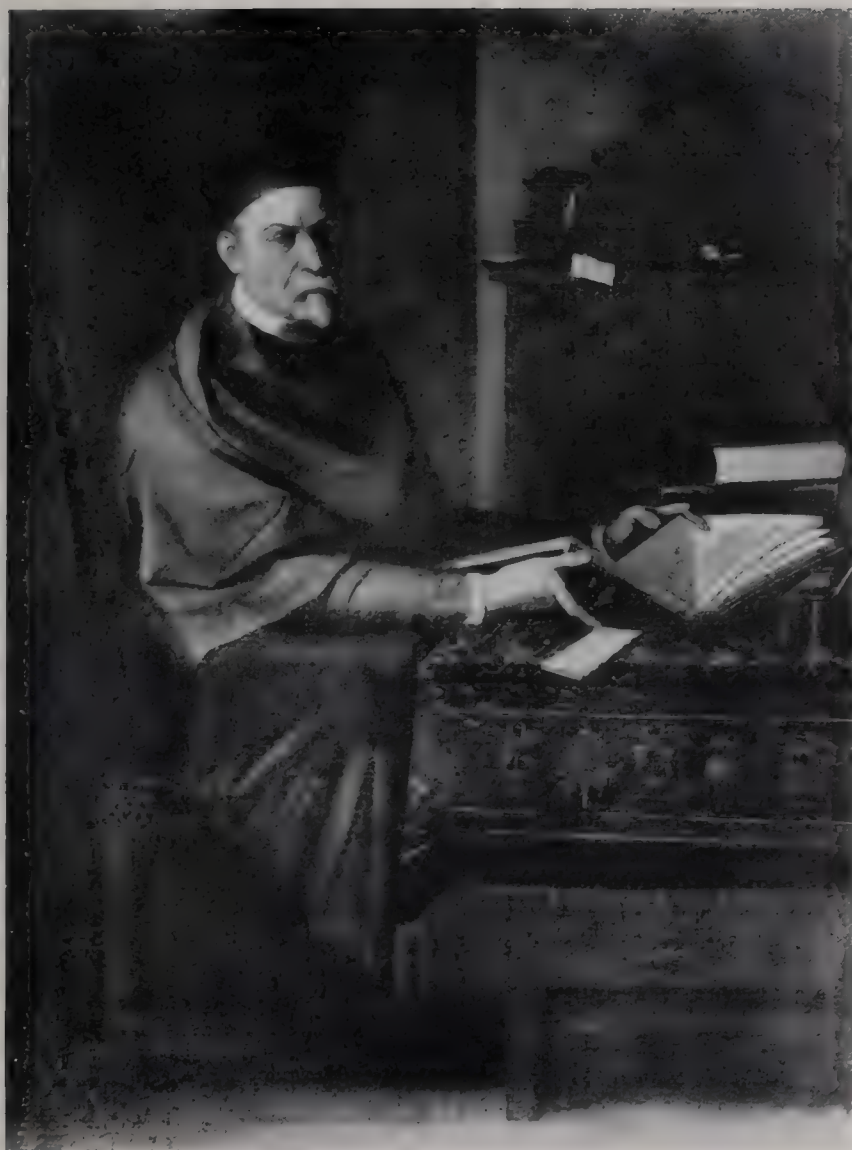



Fig. 559 — Roma, Castel S. Angelo.
Cav. d'Arpino: Ritratto di *Prospero Farinacci.*
(Fot. Istit. L.V.C.E.).

gura 558), sopra una base materialmente punteggiata di stelle. Egli si attiene, in fondo, allo schema raffaellesco per la decorazione alla cupola della Cappella Chigi in S. Maria del Popolo; ma nei simulacri di Cristo, della Vergine, dei Santi, intagliati in cartone chiaro e incollati sul fondo turchino, negli sganglierati angeli con strumenti della Passione, le cui membra, foggiate alla michelangiolesca, paion staccarsi, flosce, dai corpi, negli altri inginocchiati entro le vesti barocche e faticosamente contorti, riflette l'ultimo sfacelo dell'arte cinquecentesca.

Un solo esempio, l'effigie del giureconsulto Prospero Farinacci in Castel Sant'Angelo (fig. 559), ci ha lasciato il Cav. d'Arpino nell'arte del ritratto, che spesso anche ai peggiori manieristi strappa qualche accento di vita. Quest'unico esempio dimostra come il soggetto vivente non scuota l'insensibilità del pittore alla moda. Anzi, nel quadro di Castel Sant'Angelo si sente la fatica del compositore che si trova davanti un tema inconsueto, e dai Fiamminghi trae il motivo del mobile di fondo su cui sfarfalla qualche cartiglio con scritte, da Raffaello la posa, di una pesante monumentalità; e in ogni particolare della scena messa insieme a pezzi, automaticamente, il tavolo e la scansia fuor di prospettiva, il torso del grande fantoccio ligneo, le mani secche con dita a bastoncelli, dislocate stranamente nei gesti, lascia scorgere un'assoluta incapacità costruttiva. La maniera movimentata del Cav. D'Arpino qui par colpita d'improvvisa atassia; tutto divien inerte: i mobili senza corpo, i fregi del tappeto persiano, il troncone di legno del personaggio, la testa con grandi lineamenti scultorei.

Con quest'opera morta, chiude la sua carriera artistica il pittore del belletto e degli orpelli, che aveva scorazzato spensieratamente per l'intera vita dal campo veneto al campo romano, vedendo tutto in falso: la luce, non fusa col colore, la forma, di cui più non sa intendere il ritmo plastico. Campione, a parole, dell'idealismo cinquecentesco, egli scambia il lustro per la luce, il turgido per il grande, il leziosismo per la grazia. Si compiace di un tipo di bellezza paffuto e vacuo; sovrappone sciocche te-

ste di bambola a gonfi torsi di cartapesta; sbandiera drappi, arrotola cartelle, fa strider le tinte sui fondi torbidi; diffonde per Roma, festeggiato, acclamato, salutato maestro, la depravazione del gusto, il regno del falso pittorico. Mentre il genio di Michelangelo da Caravaggio si apriva la via tra lotte e ostilità, incompreso, il Vasari e gli Zuccari profanavano con le loro macchine eroiche la cupola del Brunellesco a Firenze, e il Cavalier d'Arpino ritagliava Santi di cartone per la cupola di Michelangelo [1].

[1] Catalogo delle opere:

Aquila, Chiesa di S. Giusta, capp. Mansonio: Il *Martirio di S. Stefano*.

Arpino, Chiesa di S. Andrea al Colle, altar maggiore: *S. Andrea e S. Benedetto* (attribuito).

— — Altare in fondo alla navata sinistra: *La Pietà* (olio) attribuito.

— Chiesa di S. Antonio, coro: La *vestizione d'un monaco* (olio) attribuito.

— Chiesa di S. M. Assunta di Civita, coro d'inverno: *S. Giovanni evangelista*, tavola ad olio (attribuito).

— — *S. Giuseppe*, tavola ad olio (attribuita).

— Chiesa di S. Michele, altar maggiore: L'*Arcangelo Michele*, tela ad olio; L'*Eterno*, tela ad olio (allogato al cav. d'Arpino il 12 aprile 1620).

— — Capp. di S. Emidio: *Morte di S. Pietro Martire* (allogato al cav. d'Arpino dall'Università d'Arpino nel 1631).

— Collezioni private, presso il Sig. Carlo Nardi Pelagalli: *Madonna*, tela ad olio (attrib.).

— — Presso la marchesa Rappini Sangermano: *Una Virtù* (olio); una *Testa di Vecchio* (tela ad olio).

Civitavecchia, Chiesa dei Ss. Vito e Modesto: *Ss. Vito, Modesto e Crescenzio* (opera certa del 1635 circa).

Collepardo, Certosa di Trisulti, Affreschi, Sacrestia: *Annunciata*.

Collescipoli (presso Terni) (?): *S. Maria*; *L'Eterno*.

Dresda (?): *Battaglia tra i Romani e i Veienti*.

Fano, Palazzo di Castruccio Castracani: *Storie del famoso condottiero*.

— Chiesa di S. Poterniano: *Il transito di S. Giuseppe*.

Firenze, Uffizi: *Autoritratto*.

Francia: Per Ludovico XIII, re di Francia, dipinse un quadretto con *S. Michele Arcangelo* e fu dal cristianissimo re onorato dell'ordine di S. Michele.

— Per Enrico IV fece un quadro raffigurante *S. Giorgio e S. Michele* (BAGLIONE).

Frascati, Villa Aldobrandini: Pitture (BAGLIONE).

Leningrado, Eremitaggio: *S. Chiara libera Assisi*.

Macerata, S. Maria delle Vergini: *Presepe*.

— Chiesa della Vergine: *Fuga in Egitto*.

Montecassino, Archivio: Disegni del cav. d'Arpino, ad olio, a guazzo e a lapis.

— Refettorio del Convento: Cartoni per i musaici della cupola di S. Pietro.

— Stanze di S. Benedetto: Tre quadri nella prima stanza, cinque nella seconda, 14 nella terza, oltre dieci disegni.

Napoli, Carmelitani, Salone: *Ritratti dei vescovi* di quella Religione (?)

— Certosa di S. Martino: Una *Crocifissione*.

— — Sacrestia: Affreschi.

— — Sala del capitolo: Affreschi.

— Chiesa di S. Filippo Neri: *S. Sebastiano*.

— Museo Civico: *S. Michele*; *La Samaritana*; *La Maddalena*; *Gesù nel bosco degli ulivi*; *Coro di angeli*.

Napoli, Museo Filangieri: *Natività,* olio su legno, n. 1459.

Osimo, presso il conte Simonetti: *Epifania.*

Palermo, Museo: *Andromeda.*

Parigi, Louvre: *Adamo ed Eva; Diana e Atteone.*

Reggio Emilia, Duomo. *Visitazione.*

Rimini, Casa Belmonti: *S. Francesco in estasi.*

Roma, Castel S. Angelo: *Ritratto di Prospero Farinacci* (ad olio) proveniente da collezione privata.

— Chiesa di S. Bartolomeo all'Isola: *Teste di Santi* sotto al Ciborio fatti per ordine del card. di Santa Severina (BAGLIONE). Pio IX nel 1825 restaurò l'altare.

— — S. Cesareo: Disegnò i cartoni per il mosaico absidale, l'*Eterno tra le nuvole.*

— — S. Cosma e Damiano: *S. Barbara* (copia dal cav. d'Arpino).

— — Fate Bene Fratelli all'Isola del Tevere: Affreschi con le *storie della Vergine.*

— — S. Francesco a Ripa, Sagrestia: *S. Francesco in estasi,* fatto per ordine del card. Sfondrato.

— — Gesù: *Martiri Gesuiti del Giappone.*

— — S. Giovanni Battista al Fonte Laterano: *S. Giovanni Evangelista beve il veleno.*

— — S. Giovanni in Laterano, Sagrestia: *S. Giovanni Evangelista condotto alla grotta* (proveniente dal vicino battistero).

— — — Cappella del Coro: *Cristo tra l'Evangelista e il Battista* (olio).

— — — L'*Ascensione del Signore* (affresco sopra l'altare del Sacramento).

— — — Braccio sinistro del presbiterio: Festoni di fiori e di putti (accanto ad altri affreschi).

— — — Cappella della Natività: La *Natività* (olio).

— — S. Lorenzo in Damaso: Affreschi (BAGLIONE).

— — S. Luca in Selci: *Vergine e Gesù con Santi.*

— — — L'*Eterno* (dipinto sulla porta centrale).

— — S. Luigi dei Francesi, Cappella di S. Matteo: Decoraz. a fresco della volta e *Profeti* (visibili ancora) fatti per ordine del card. Matteo.

— — Madonna della Vittoria: *Un Cristo con la Vergine e Santi.*

— — S. Maria in Aracoeli, altare della Madonna: *Testa di Cristo.*

— — S. Maria di Loreto: La *Natività di Maria;* La *Morte della Vergine* (quadri ad olio).

— — S. Maria sopra Minerva: *S. Domenico* (dipinto per il Caffarelli, olio).

— — — Convento: Il *Martirio di S. Pietro Martire* (affresco, ora scomparso).

— — S. Maria della Pace, Cappella Benigni: Pala d'altare.

— — S. Maria della Scala: *Immacolata* (affresco dietro all'altar maggiore).

— — S. Maria in Traspontina, Cappella dei Bombardieri: *S. Barbara* (olio).

— — S. Maria in Vallicella: *Incoronazione della Vergine.*

— — — *Presentazione al tempio.*

— — S. Maria in Via: *Annunciazione* (olio).

— — — *Adoraz. de' Magi; Nascita del Redentore* (affreschi alle pareti laterali della stessa cappella).

— — S. Maria della Vittoria: Affreschi.

— — S. Pietro, altare sotto la cupola: Mosaico del *S. Michele* su disegno del cav. d'Arpino.

— — — Mosaici della Cupola: *La corte celeste* su disegno del cav. d'Arpino, eseguiti da Francesco Zucchi, Angelo Sabatini, Ambrogio Giofi, Ginnasio Vitali, Pier Lombardi, Matteo Cruciani, G. B. Cattaneo, Cintio Bernasconi, Cesare Forelli e Paolo Rossetti.

— — S. Silvestro al Quirinale: *Storie di S. Silvestro.*

— — S. Spirito dei Napoletani, Capp. Riccardi: *S. Francesco riceve le stimmate.*

— — Trinità de' Monti, Chiostro: *La canonizzazione di S. Francesco di Paola.*

— — Trinità dei Pellegrini: *Vergine in trono fra due santi* (olio).

— — S. Vitale: *Martirio del Santo* (affresco).

— Galleria Borghese: *Venere incoronata da Amore.*

— — *Cattura di Gesù* (rame).

— — *Ratto d'Europa.*

— — *Fuga in Egitto.*

Roma, Galleria Borghese: *S. Giovanni Battista* (già attribuito al Cantarini).
— — *Tullio Ostilio contro i Veienti* (bozzetto del grande affresco del Quirinale).
— Galleria Corsini: *Resurrezione di Lazzaro* (olio).
— Palazzo Apostolico: La *Vergine tra i Santi Pietro e Paolo*, mosaico posto sul portone di bronzo degli Svizzeri, fatto su disegno del cav. d'Arpino.
— Pal. Costaguti, Galleria, ovato della volta: *Venere, Amore ed altre divinità pagane.*
— Pal. Doria: Quadri ad olio (dall'*Itinerario* di Adamo Chiusole).
— Pal. Orsini: Storie nella loggia con i *fatti d'Ercole.*
— Palazzo del card. di Santa Severina a Montecitorio: Affreschi.
— Pinacoteca Vaticana: *Annunciazione.*
— Vaticano, Appartamento di Gregorio XIII, Sala vecchia dei Tedeschi: *Sansone.*
— — Sala dei Palafrenieri: Le *quattro virtù* (a chiaroscuro).
— Villa Albani: *Transito di San Giuseppe* (olio).
— Villa del Card. Borghese al Pincio: *Creazione dell'uomo*; *Baccanale* (da Tiziano); L'*Eterno*; Una *Roma*; Due *Amorini* (da Tiziano); La *Notte*; *S. Giorgio.*
Siena, Galleria: [illegible]
Torino, Pinacoteca; *Adamo ed Eva.*
Velletri, Chiesa di S. Salvatore: *S. Francesco morente.*
Vienna, Museo: *Perseo e Andromeda.*
Zagabria, Galleria Strossmayer: *S. Giorgio e il drago* (pietra).